...NTO DA MÚSICA

LEONARDO ACOSTA

MÚSICA E DESCOLONIZAÇÃO

CAMINHO DA MÚSICA

LEONARDO ACOSTA

MÚSICA E DESCOLONIZA

(1989)

A 90
6694

Ibero-Amerikanisches Institut
Berlin
Preußischer Kulturbesitz

Título: *Música e Descolonização*
Título original: *Musica y Descolonización*
Autor: Leonardo Acosta
Tradução: Carlos Caetano
Capa: Secção Gráfica da Editorial Caminho, sobre ilustração de Rui S. Romão
Arranjo gráfico: Secção Gráfica da Editorial Caminho
Revisão: Secção de Revisão da Editorial Caminho
© 1985, by Leonardo Acosta
Direitos de tradução em Língua portuguesa reservados por Editorial Caminho, SA
Lisboa, 1989
Tiragem: 3000 exemplares
Composição: M.ª Esther — Gab. Fotocomposição
Impressão: Gráfica Manuel Barbosa & Filhos., Lda.
Data de impressão: Junho de 1989
Depósito legal n.º 26 915/89
ISBN 972-21-0385-7

Índice

Introdução 9
1. O Ocidente e os inícios do colonialismo musical 13
2. Colonialismo e música de consumo 45
3. O popular e o pseudopopular 65
4. A música nas sociedades da Ásia e da África 83
5. A América pré-colombiana: uma música ignorada 123
6. O fundo popular latino-americano 145
7. A África e a música do Novo Mundo 169
8. Afro-América: síntese e reinterpretação 187
9. Afro-América: colonialismo ou libertação 205
10. O fenómeno *rock* 225
11. Em forma de conclusão 265

A 90
6694

Ibero-Amerikanisches Institut
Berlin
Preußischer Kulturbesitz

Título: *Música e Descolonização*

Título original: *Musica y Descolonización*

Autor: Leonardo Acosta

Tradução: Carlos Caetano

Capa: Secção Gráfica da Editorial Caminho, sobre ilustração de Rui S. Romão

Arranjo gráfico: Secção Gráfica da Editorial Caminho

Revisão: Secção de Revisão da Editorial Caminho

© 1985, by Leonardo Acosta

Direitos de tradução em Língua portuguesa reservados por Editorial Caminho, SA Lisboa, 1989

Tiragem: 3000 exemplares

Composição: M.ª Esther — Gab. Fotocomposição

Impressão: Gráfica Manuel Barbosa & Filhos., Lda.

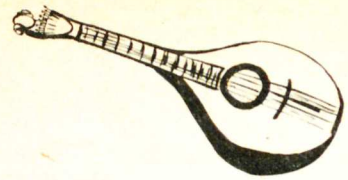
Data de impressão: Junho de 1989

Depósito legal n.º 26 915/89

ISBN 972-21-0385-7

Índice

Introdução 9
1. O Ocidente e os inícios do colonialismo musical 13
2. Colonialismo e música de consumo 45
3. O popular e o pseudopopular 65
4. A música nas sociedades da Ásia e da África 83
5. A América pré-colombiana: uma música ignorada 123
6. O fundo popular latino-americano 145
7. A África e a música do Novo Mundo 169
8. Afro-América: síntese e reinterpretação 187
9. Afro-América: colonialismo ou libertação 205
10. O fenómeno *rock* 225
11. Em forma de conclusão 265



Introdução

Com estas linhas preliminares queremos explicar, o mais brevemente possível, os aspectos fundamentais deste livro: a sua génese, estrutura, objectivos e, por que não?, também o seu título. Antes de mais nada, é necessário explicar o que o livro não *é, para não defraudar o leitor que espere encontrar algo para lá dos nossos propósitos ou possibilidades.*

Em primeiro lugar, esclareceremos que não se trata, obviamente, de uma história da música. O leitor também não irá encontrar aqui um panorama da música contemporânea ou uma obra de tese para refutar velhas ou novas teorias, embora não tenhamos podido evitar o comentário sobre algumas questões polémicas. Digamos, finalmente, que procurei não fazer *um livro carregado de termos técnicos, dirigido apenas a músicos e especialistas; porém, também não renunciámos a abordar fenómenos algo complexos em nome de uma simplicidade ideal, pois o nobre propósito de atingir a máxima divulgação de uma matéria tão complexa muitas vezes tem conduzido a uma excessiva simplificação e ainda a uma superficialidade que atraiçoa as próprias intenções do autor.*

O que este livro pretende conseguir é, isso sim, preencher um

vazio informativo na literatura crítica e histórica sobre certas manifestações musicais. Por exemplo, quase nada se escreve sobre a música da Ásia, da África ou da América Antiga que não tenha um carácter erudito e extremamente especializado. Ao contrário, a maior parte do que se escreve sobre música popular está disperso em periódicos e revistas, em trabalhos demasiado breves para permitirem uma abordagem histórica ou para ultrapassarem a informação meramente anedótica. Procurei encontrar um nível menos erudito no primeiro caso e menos anedótico no segundo, embora seja o leitor quem, em definitivo, decidirá se o conseguimos. A seu tempo trataremos de relacionar entre si diversos temas à volta da música que geralmente se costumam estudar isoladamente, o que nos leva directamente à justificação do título.

Muito se tem escrito sobre o processo de comercialização da música no capitalismo monopolista, assim como sobre os fenómenos da penetração e colonização culturais que os meios de difusão das massas das metrópoles imperialistas exercem. Porém, é pouco frequente que os autores que se debruçam sobre estes aspectos remontem aos antecedentes — algo imprecisos, sem dúvida — destes fenómenos tão característicos do século XX. Por outro lado, os próprios meios modernos de comunicação contribuíram para o crescente interesse — embora movidos por outro tipo de objectivos — para com as manifestações culturais, entre as quais a música, dos povos do chamado Terceiro Mundo. Outro objectivo do livro é contribuir precisamente, na medida das nossas possibilidades, para o melhor conhecimento destas músicas e, em particular, da música de ascendência africana nas Américas.

O título Música e Descolonização surge, portanto, do empenho em analisar os mecanismos da colonização na música e os meios de a combater, um dos quais é sem dúvida a reivindicação de muitas músicas «ignoradas e esquecidas» — como diria o colombiano Jorge Zalamea —, mas também de outras frequentemente discriminadas ou mistificadas pelos mecanismos comerciais. O tratamento de cada um dos temas propostos ameaça, possivelmente, desde logo, a unidade da obra. Porque é evidente que não podemos aplicar o mesmo método nem empregar a mesma linguagem na análise dos padrões da música comercial, no estudo de certas formas da música popular actual e na abordagem de uma música tão afastada dos nossos modelos de referência como a do Japão ou a da Índia. A disparidade nos níveis de informação em cada um dos casos teve

também influência, necessariamente, no tratamento de cada capítulo, reflectindo-se por sua vez numa certa disparidade estilística na sua redacção. Preferimos sacrificar, em todo o caso, a unidade estilística à necessidade real de expor o mais claramente possível cada uma das questões levantadas.

Quanto à origem desta edição, desejo esclarecer, antes de mais, que se trata de um livro concebido efectivamente como uma unidade quase desde as suas origens, isto é, que de modo algum se pode considerá-lo como uma mera compilação de artigos e ensaios publicados ou por publicar. No entanto, é verdade que, como sucede frequentemente, a ideia primitiva era muito menos ambiciosa. Este projecto inicial materializou-se num breve ensaio sobre a música afro-americana, que imediatamente se ampliaria até abranger aproximadamente os actuais capítulos 7, 8 e 9, e cujas ideias principais atravessam todo o livro. Daquele primeiro ensaio surgiu, por sua vez, a ideia para o que agora constitui o primeiro capítulo, que incide sobre os inícios do colonialismo musical, o qual conduz logicamente ao seguinte, sobre a «música de consumo». Desses dois núcleos iniciais surge o resto do livro, pelo que o ordenamento dos capítulos não corresponde à ordem cronológica da sua redacção. Daí a insistência em alguns conceitos, e como não creio que certas repetições sejam de todo desnecessárias, preferi mantê-las.

Torna-se necessário outro esclarecimento quanto à ausência de uma bibliografia geral. Com efeito, preferimos limitar-nos às notas bibliográficas e/ou esclarecedoras de pé de página por várias razões: em primeiro lugar, a variedade de temas e as diversas maneiras de os abordar exigiriam uma bibliografia gigantesca, com subdivisões que cobririam os respectivos campos musicológicos: historiográfico, sociológico, estético, anedótico e outros; em segundo lugar, haveria que forçosamente incluir obras básicas de muito difícil acesso em Cuba, algumas das quais tivemos a sorte de poder consultar, o que não aconteceu com outras igualmente importantes. A situação torna-se ainda mais complicada com as publicações periódicas — sobretudo com as revistas especializadas e publicações por vezes interrompidas — que frequentemente tivemos de citar, e cuja aquisição ou simples localização se torna realmente difícil. Referências cruzadas que nos remetem a um ou outro dos capítulos deste livro podem ajudar aqueles que desejem continuar a aprofundar os temas aqui abordados.

Para terminar esta já demasiado longa introdução, desejo ex-

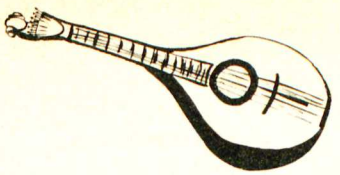
pressar o meu reconhecimento a todos os que contribuíram para tornar possível este livro, ora com valiosas informações e sugestões ora com o seu estímulo e interesse para com o meu trabalho. Não posso, porém, deixar de mencionar, correndo embora o risco de omitir injusta, mas involuntariamente muitos companheiros, Sarita Gómez, Virgilio Perera e Héctor Angulo, cujas observações me estimularam a prosseguir o trabalho iniciado nos dois primeiros ensaios.

Desejo registar também o estímulo recebido posteriormente por muitos outros companheiros, entre os quais Harold Gramatges y Manila, Argeliers León, Noel Navarro, Francisco Noa, Rogelio Martínez Furé, Eduardo López Morales, Ramiro de la Cuesta e Danilo Orozco. Devo fazer uma menção particular aos companheiros que se dedicam ao teatro — o sector artístico que sempre demonstrou maior compreensão e interesse perante as outras manifestações culturais — como René de la Cruz, Mario Balmaseda, Rosa Ileana Boudet, Vicente Revueltas, Oscar Álvarez e Isidoro Núñez, entre outros.

Um agradecimento particular devo-o a todos os que me deram a conhecer livros, revistas ou discos que desconhecia, ou me proporcionaram valiosas informações verbais, tais como Guillermo Vilar, Margaret Randall, Sergio Vitier, Electo Silva, Francisco Portela, Rosa Margarita Sauto, Horacio Hernández, Tomás Gutiérrez Alea e Manolo Puig. Acima de todos e muito especialmente, porém, a Carmen Valdés, sem cuja constante e valiosíssima ajuda faltariam a este livro elementos fundamentais.

Do mesmo modo agradeço as atenções dos companheiros e companheiras do Departamento de Música da Casa das Américas, da Biblioteca José Antonio Echeverría do mesmo organismo e da Biblioteca José Martí. Muito especialmente ainda a Radamés Giro e Zoila Gómez, da Editorial Arte y Literatura, pelo seu interesse e estímulo. Pelas mesmas razões, mas sobretudo pela sua paciência durante estes quase cinco anos de trabalho, à minha companheira Michi.

Leonardo Acosta



Capítulo 1

O Ocidente e os inícios do colonialismo musical

Encontramos frequentemente livros que ostentam um título ao mesmo tempo simples e ambicioso: *História da Música*. Uma simples vista de olhos pelo índice geral de qualquer deles bastará para comprovar que nos foi dada outra coisa: *uma história da música ocidental*. No primeiro capítulo dedica-se geralmente um ou dois parágrafos à «música primitiva», passando-se depois a uma série de conjecturas sobre o que deveria ter sido a música na Babilónia, no Egipto, na Grécia, em Roma e em Bizâncio. Começam depois a sua «verdadeira história» com a música medieval e o resto da evolução musical do Ocidente europeu que todos conhecemos. Nada — ou quase nada — sobre a Índia, a China, o Japão, a Polinésia, a América Antiga ou a África. Estas são culturas «exóticas» que os seus respectivos especialistas europeus ou norte-americanos, geralmente antropólogos, estudam em livros à parte. Trata-se essencialmente do mesmo esquema utilizado durante muitos anos para nos apresentarem a história do Ocidente europeu como «história univer-

sal», só que aquela usurpação se tornou mais evidente na *história* em si mesma do que na história da música(1).

Mas ainda há mais, pois estes livros não só nos escamoteiam a música das quatro quintas partes do Planeta mas também quase toda a música popular e folclórica do Ocidente europeu e dos Estados Unidos. Deste modo, o que realmente nos oferecem é uma história da «música culta» europeia e das derivadas desta. Tudo o que se afasta dos padrões desta música é considerado como «exótico», isto é, com algo de raro e excepcional, quando não «primitivo», que se afasta das normas do civilizado ou é produto de uma aberração.

Paradoxalmente o caso isolado, raro, único na história da música — entendida como história da música em todos os continentes, — é precisamente o da música ocidental e não porque seja intrinsecamente superior mas sim porque é, basicamente, outra coisa. Aqui falham critérios como o de *progresso*, perfeitamente aplicáveis à ciência, à tecnologia ou ao desenvolvimento social, mas que podem conduzir a equívocos quando tentamos transpô-los mecanicamente para o terreno estético(2).

A chamada música culta ocidental é o resultado de uma evolução peculiar da sociedade europeia que a levou, antes que a nenhuma outra, pelos caminhos do capitalismo mercantilista e da conquista do mundo. Graças em parte ao saque da América, da Ásia e da África tornou-se possível a transformação da velha civilização cristã medieval na moderna sociedade tecnológica capitalista. Como e em que se reflecte esta evolução particular no campo da música? Já mencionámos uma *música culta* em contraste com uma música popular ou com uma música folclórica. Esta dicotomia é típica da cultura

(1) Podem consultar-se, entre outras, as seguintes obras: Kurt Pahlen: *Music of the World*, Crown Publishers, Nova Iorque, 1949 (e do mesmo autor a sua *Historia Universal de la Música*, México, 1955); Norbert Dufourcq: *Breve Historia de la Música*, Editorial Pueblo y Educación, Havana, 1973; Johannes Wolf: *Historia de la Música*, Barcelona, 1949; Erwin Leuchter: *La Historia de la Música como Reflejo de la Evolución Cultural*, Editorial Pueblo y Educación, Havana, 1973; Alfred Einstein: *Historia de la Música*, Barcelona, 1934; Andrea della Corte e Guido Pannain: *Historia de la Música*, 3 tomos, Barcelona, 1965.

(2) Há excepções de imediato. Paul Bekker (*Biografía de la Música*, México, 1944) afasta a ideia de «desenvolvimento» aplicada à história da arte, substituindo-a pela de «transformação». No entanto, o seu livro também está concebido a partir de uma perspectiva eurocentrista.

ocidental, enquanto em outras culturas a diferenciação mais vincada é entre uma *música religiosa* e outra *profana* e, por vezes, uma *música cortesã*. Encontramos também formas de expressão musical correspondendo a funções sociais distintas: rituais diversos, festas populares, acções bélicas, etc. Do mesmo modo, há uma música destinada ao acompanhamento de cantos, danças, pantomina e teatro. Apesar do carácter bem mais estático dessas antigas culturas, as diferenciações referidas implicavam já uma progressiva divisão da sociedade em classes. A música começava a estereotipar-se, primeiro, em *géneros*, de acordo com a sua *função*, para, em seguida, estes géneros se irem tornando a expressão da singularidade de determinada classe social. Também encontramos tudo isto, com as suas características próprias, na música do Ocidente cristão, durante a Idade Média.

A partir do Renascimento entram em jogo novos factores que trazem consigo mudanças substanciais à música, começando a diluir-se os perfis da velha estrutura de funções e géneros musicais, que com o tempo será substituída por outra absolutamente distinta. Neste processo influem a progressiva secularização da sociedade, em consonância com a crise do espiritualismo medieval, assim como a formação de novas classes e a transformação das velhas. Toda a sociedade entra num processo de fluidez e dinamismo até então desconhecidos na história. De particular importância neste processo é a aparição da burguesia como classe vocacionada fundamentalmente para o mercantil e que tenderá a absorver de modo crescente os demais valores desta cultura. Porém, esta evolução demorou uns quatro séculos, pelo que nos deteremos, ainda que sumária e esquematicamente, a traçar as suas linhas gerais.

Do Renascimento ao século XIX

Durante a Idade Média, ao lado da música tradicional do povo, transmitida oralmente, surgiu uma música patrocinada pela Igreja e cuidadosamente codificada. Desenvolveu-se também uma música que era executada nas pequenas cortes feudais, mais próxima da música popular e em que predominavam as canções de amor cavaleiresco ou de exaltação das façanhas guerreiras. Encontramos estes três tipos de música, com correspondências mais ou menos exactas, na Índia, no Japão, na China e mesmo na corte azteca de Moctezuma II. Pode

inferir-se que algo de semelhante existiu nas antigas culturas egípcia, babilónica e greco-latina.

Entre os séculos XV e XVI produzem-se na Europa — sobretudo na sua parte ocidental — os seguintes fenómenos: apogeu das repúblicas mercantis da Itália; formação de grandes Estados nacionais, como a Espanha, a França e a Inglaterra; concentração da população em centros urbanos de grande tráfico comercial e auge crescente de uma burguesia dedicada ao comércio e à usura; gradual concentração dos meios de produção em grandes oficinas, criando-se as bases para a transição do artesanato para a manufactura; descobrimentos científicos e geográficos, e empresas de colonização que ampliam e multiplicam os mercados — até se formar um mercado mundial — e que por sua vez contribuem para acelerar os processos anteriores.

A progressiva secularização da sociedade traduziu-se numa proliferação inusitada de formas na música profana, enquanto a invenção de novos instrumentos ou o aperfeiçoamento de outros acompanhava o grande impulso dado à música instrumental, que será dominante nos séculos seguintes. Por outro lado, a crescente divisão do trabalho reflectia-se necessariamente na música; vemos assim que, enquanto na Idade Média tínhamos músicos sacerdotes, músicos e poetas nobres e guerreiros e músicos ambulantes ou jograis, nos séculos seguintes a música converte-se numa actividade mais especializada([1]). Se, até ao século XVIII, ainda encontramos com frequência reis e nobres dedicados à arte musical, eles são já simples «amadores», sem obra comparável com a dos seus contemporâneos profissionais (chamem-se estes Haendel, Haydn ou Mozart). Esta incapacidade para rivalizar com os grandes compositores e executantes da época é prova da importante mudança ocorrida.

Assinalámos de passagem um facto significativo a que teremos de voltar: a codificação da música pelos eclesiásticos medievais, isto

([1]) Os famosos *trobadours* provençais foram frequentemente aristocratas e guerreiros, como Guilherme de Aquitânia (duque de Poitiers), Bertrán de Born, Raimbaut de Aurenga e Raimbaut de Vaqueiras. É evidente que as relações entre classes sociais e géneros musicais na Idade Média é muito mais complexa. (Pode consultar-se, sobre esta época, de Adolfo Salazar, *La Música como Proceso Histórico de Su Invención*, Fondo de Cultura Económica, México, 1953.) O que é inegável é o processo de especialização. Recordemos que ainda nos fins do século XV Leonardo da Vinci foi admitido na corte ducal de Ludovico, *o Moro* (Milão), como *músico* (*suonatore di lira*).

é, a invenção de uma forma de escrita convencional e uma série de regras dentro das quais ficava compreendido o universo sonoro a que chamamos música. Este facto é de grande importância, pois representa uma ruptura com os tradicionais meios de transmissão oral do povo, ao mesmo tempo que uma notável aquisição, embora deva assinalar-se que outras culturas muito afastadas da europeia tenham criado os seus próprios sistemas de codificação musical (Índia, China, Japão). Estes sistemas são, desde logo, notavelmente distintos do europeu e correspondem a concepções do mundo inteiramente distintas da ocidental. Deveremos advertir, no entanto, que a codificação da música europeia não foi completa quanto ao sistema de notação. O canto ambrosiano, ou o gregoriano, necessitou de uma escrita bastante exacta, e criou-a, porque pretendia reflectir uma ordem divina; era «verdade revelada» e, como tal, inalterável. Mas, por outro lado, esta notação carecia de uma métrica própria, isto é, de uma métrica estritamente musical e não só derivada da métrica da língua (neste caso o latim). Daqui resulta o carácter relativamente livre da leitura, a livre articulação do canto litúrgico medieval. Isto aproxima-o de certas músicas orientais, sobretudo das da Ásia Menor, da Síria e da Palestina, que influíram directamente na sua formação. A separação mais radical da música europeia das demais ocorre depois (século XVIII), embora exista uma antecipação muito anterior, de carácter teórico, na escola pitagórica grega.

A fonte do sistema musical ocidental remonta a Pitágoras, em quem encarna o peculiar génio matemático dos gregos. As suas doutrinas (misto de religião e especulação filosófica influenciada por concepções orientais) constituem um contributo original para a história da cultura devido ao percurso tipicamente grego das suas especulações no campo das ciências exactas. A ideia tipicamente grega de *harmonia* e as relações matemáticas entre os sons que, para eles, a determinavam constituem o primeiro antecedente da preferência ocidental pelos intervalos de meio tom e de tom inteiro (e múltiplos deste) e pela escala diatónica de sete sons, perante o *microtonalismo* de outras culturas. É importante destacar que, para os pitagóricos, o segredo da música residia nas «relações puras» das matemáticas. A *harmonia* como finalidade representa uma «coordenação dos opostos, uma unificação da pluralidade, uma reconciliação das dissidências». É assim que o ideal pitagórico consiste no *médio*, no *mediano* ou no «justo meio». Os conceitos de *médio* e de *medida*

chegariam a ser dominantes na música ocidental: o primeiro na harmonia e o segundo no ritmo(1).

Como assinalámos, na época renascentista, com a entrada da sociedade europeia numa violenta dinâmica, produziu-se consequentemente na música uma série de reajustes sucessivos do sistema, do código e da notação que dominavam na Idade Média. Em contraste com a relativa rigidez (excepto quanto à métrica) dos preceitos musicais da Idade Média, o estilo polifónico que caracteriza o Renascimento trazia consigo o perigo de desembocar no caos(2). Os músicos posteriores a Palestrina (1525-1594) chegaram ao cúmulo de escrever obras para vinte e até trinta vozes com linhas melódicas independentes. A música, necessitada de novas regras, começou a ficar retardada em relação às artes plásticas — coisa bastante frequente —, pois enquanto a pintura renascentista está já a construir as bases para uma futura Academia, cujos cânones haveriam de reinar durante séculos, a música está ainda em busca de novos moldes que substituam os medievais. Estes não serão encontrados senão com a entrada no período barroco(3).

---

(1) Sobre Pitágoras veja-se George Thomson, *Los Primeros Filósofos*, Ediciones Revolucionarias, Havana, 1966, cap. XII, «El número». Thomson assinala que o ideal pitagórico do «justo meio» corresponde à democracia de Sólon, que procurava a justiça social na «concórdia» entre as classes divididas, posição que reflectia a da nova classe dos comerciantes. É instrutivo o ponto de vista de Gisèle Brélet sobre a unicidade da música ocidental perante a oriental: «a música europeia», diz, «preferiu, à riqueza e à finura dos matizes melódicos da música oriental, o rigor formal da harmonia, onde o sensível não é admitido se não se colocar sob a autoridade da forma. Aos efeitos mágicos preferiu o prazer que nasce da contemplação das relações puras» (Gisèle Brélet, *Estética y Creación Musical*, Hachette, Buenos Aires, 1957). No entanto, as civilizações asiáticas — nomeadamente a China e a Arábia — não careciam de filósofos que teorizassem sobre a relação entre a música e os números, como veremos noutro lugar.

(2) É interessante, embora questionável, que o compositor e crítico argentino Juan Carlos Paz compare essa época com a nossa, expressando a convicção de que «vivemos a etapa extrema do Renascimento», isto é, a etapa caótica que antecede um período clássico (em *Introducción a la Música de Nuestro Tiempo*, Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1971).

(3) Se é bem verdade que o Concílio de Trento fixou normas para a música litúrgica católica, tendo logo as igrejas reformadas feito o mesmo, o ressurgir da música profana e neopagã e o auge da música instrumental permitiram que grandes áreas da música ficassem fora do controlo de qualquer autoridade reguladora. A música vocal recebeu diversas e variadas influências, às quais não nos poderemos referir aqui, como o foram o madrigal italiano, com a sua tendência para o cromatismo, ou a *chanson* francesa, até à formação, nos inícios do século XVII, da ópera, esse «homúnculo produzido numa retorta de alquimista», nas palavras de Kurt Pahlen.

Com a *escala temperada* de Johan Sebastian Bach, a música ocidental entra numa etapa que só terminará nos princípios do nosso século. Embora os pontos de demarcação históricos sejam um tanto arbitrários, poderemos contar com certa dose de rigor ao assinalar que naquele momento a música europeia se separou radicalmente das músicas de outras latitudes, abandonando o *modalismo* da época medieval, que até certo ponto era afim do de outras culturas, e instaurando definitivamente o ciclo da «música clássica» tal como a conhecemos hoje; esta baseia-se na escala diatónica de sete sons, com apenas duas variantes (os modos maior e menor), e na escala cromática de doze tons, assim como na harmonia construída mediante a sobreposição de terceiras. Estabeleceu-se, desde então, uma luta entre o princípio diatónico e o cromático que apenas se decidiria no século XIX, com o triunfo total do cromatismo wagneriano. No século de Bach, um papel nada desprezível no processo de recodificação da música europeia deve atribuir-se a Jean Philippe Rameau, compositor e teórico com quem provavelmente chega ao cume a tendência diatónica na música europeia e que foi um dos principais codificadores da harmonia clássica com as suas obras teóricas *Traité de la musique harmonique et poétique* (1737) e *Démonstration du principe de l'harmonie*. Esta última obra data de 1750, o mesmo ano em que morria Johan Sebastian Bach que, diferentemente de Rameau, havia conseguido combinar a tendência diatónica e a cromática numa genial síntese.

Desde então, e durante quase dois séculos, a Alemanha seria a primeira potência musical da Europa, embora à custa do quase desaparecimento da sua música folclórica. Enquanto a Alemanha dominava na música, a *escala temperada* de Bach dominaria na música alemã e na do resto da Europa até aos começos do nosso século, do mesmo modo que a arte polifónica da França e da Flandres havia dominado entre os séculos XII a XV (gótico médio e tardio) e a italiana na última etapa do Renascimento e na primeira do barroco(1).

---

(1) Paradoxalmente, a Alemanha foi um dos países que, durante o Renascimento, mais se atrasou no processo de mudanças sociais. Porém, a aliança da nobreza com o luteranismo favoreceu o desenvolvimento da música, enquanto na Inglaterra sucedeu o contrário, sobretudo com o triunfo da revolução burguesa de Cromwell, que apoiou o puritanismo de raiz calvinista. Para explicar cabalmente os altos e baixos da música europeia nos diversos países seria necessário analisar as mudanças na «clientela» musical e consequentemente no *status* dos compositores, produzidas como consequência

É verdade que Bach encerra o período barroco e que carece de continuadores directos. Porém, embora o *classicismo*, iniciado com Haydn, culminando em Mozart e encerrando com Beethoven, seja apresentado pelos teóricos como o pólo oposto ao barroquismo, tal oposição é puramente formal. Tem-se apresentado a forma barroca como «aberta» perante a «fechada» forma clássica; também se tem indicado na música barroca uma preferência pela *polifonia* e na do classicismo pela *homofonia*. Mais exacto será assinalar, no barroco, a existência de *formas contrapontísticas concebidas harmonicamente*, diferentemente da antiga polifonia em que as vozes se moviam independentemente e não em função de uma estrutura harmónica. Na homofonia, uma voz adquire preponderância, ficando as demais como «suporte» harmónico. No entanto, segundo a perspectiva que temos vindo a expor, a da *linguagem musical como um todo codificado*, a oposição entre barroquismo e classicismo é mínima. O que entendemos por totalidade codificada é o conjunto de:

a) tonalidade e escala;
b) regras de harmonia, modulação e contraponto;
c) registos sonoros máximos, médios e mínimos, quanto a altura;
d) timbres vocais, instrumentais e orquestrais característicos;
e) rítmica e métrica;
f) notação musical.

Segundo esta perspectiva, também não serão de importância decisiva as mudanças introduzidas de Beethoven a Wagner, apesar de a antítese classicismo-romantismo ser o eterno cavalo-de-batalha dos musicólogos e estetas ocidentais e apesar de a época compreendida entre esses dois gigantes ser a preferida, não só por esses musicólogos mas também pelo público de concerto, das programações de organizações sinfónicas e de câmara, da radiodifusão e das empresas discográficas. Embora Wagner seja considerado como

directa das alterações sociais entre o século XVI e o XIX, quando se impõem o público burguês e a sala de concertos tal como os conhecemos. Infelizmente, tal análise ultrapassa os limites do nosso trabalho. Para o efeito, podem consultar-se as obras citadas de Salazar e Pahlen, embora estejam longe de ser exaustivas a este respeito.

grande inovador da época romântica, a verdade é que nunca rompeu com os cânones estabelecidos desde a época de Bach. A alteração decisiva nesse sentido, na música alemã, virá com Schönberg, já no nosso século(1). Porém, outras alterações importantes se estavam a produzir na música ocidental, por um lado na França, com o chamado *impressionismo*, e, por outro, nas nações que até então desempenhavam um papel «marginal» ou «periférico» dentro da produção musical europeia.

Nacionalismos e impérios coloniais

Durante o século passado, e paralelamente ao desenvolvimento do romantismo, ocorre o que Kurt Pahlen chama «o despertar musical das nações». Surgem um Chopin na Polónia, um Tchaikovsky na Rússia, um Grieg na Noruega, um Lizt na Hungria. Isto é, uma série de nações europeias até então à margem da grande produção musical «culta» incorporam-se nela com os seus próprios contributos nacionais, embora mantendo-se em geral dentro dos moldes das formas clássicas consagradas, como a sonata, o concerto, o sinfonismo germânico ou a ópera italiana. Este «nacionalismo musical» aprofunda-se mais tarde, partindo então de uma atitude consciente e deliberada de se afastar das formas estabelecidas pela tradição de metrópoles musicais como Viena, Paris, Hamburgo, Milão, Roma, Londres ou Bayreuth. Os novos músicos procuravam novas formas inspirando-se no folclore nacional. Isto acontecia precisamente nos países «periféricos» da Europa, cujo folclore vivo era muito mais rico: por um lado, os países eslavos e a Hungria; por outro, os países escandinavos; no extremo geograficamente oposto, a Espanha.

Representantes típicos deste nacionalismo musical são os checoslovacos Smetana e Dvorák, o finlandês Sibelius e os espanhóis

(1) Arnold Schönberg e a sua escola vienense ultrapassaram definitivamente as escalas diatónicas, limitando-se à cromática de doze tons a qual recompõem polifonicamente, abandonando a harmonia tradicional, embora evitando o «regresso ao caos» mediante regras estritas. Esta música *dodecafónica*, com a sua ênfase no contraponto, libertava a tradição europeia do tonalismo estrito e da harmonia por terceiras, mas desembocava, por sua vez, num novo academismo. O *serialismo* intenta evitar esse outro perigo ampliando o raio de acção do sistema dodecafónico.

Albéniz e Granados. Porém, o mais importante renascimento musical nacionalista ocorre na Rússia. Depois do sinfonismo de Tchaikovsky, e à parte o caso isolado do inovador Scriabine (então de escassa ressonância), surge a escola nacionalista inspirada em Glinka, da qual o compositor mais brilhante e original será Mussorgsky. Outros músicos do grupo Os Cinco — sobretudo Rimsky-Korsakov — extraíram preferentemente os seus materiais do folclore dos povos asiáticos que faziam parte do império dos tsares. O «orientalismo» musical batia às portas da Europa, que já sentia esgotarem-se os recursos da sua própria música; porém, esta primeira aproximação ao Oriente foi não só superficial mas também ocasionalmente bastante ingénua(1).

No entanto, mais ainda que o caso da Rússia, interessa-nos agora o da Espanha. Trata-se de um país que conheceu todas as contradições, que passou por todas as vicissitudes históricas imagináveis. Foi o primeiro grande império da história moderna, conquistador das Américas e com importantes enclaves coloniais na África e na Ásia. Conheceu a música desses três continentes e introduziu algo dela na Europa. De facto, a música parece ser um meio excepcional que permite certa difusão de elementos culturais dos povos colonizados numa época em que o colonizador desprezava, quando não destruía, a cultura dos vencidos. Através da Espanha, e procedentes da América, chegaram ao continente europeu elementos africanos, amalgamados em terras americanas com o espanhol e, em grau menor, com o indígena. Desde o século XVII começam a proliferar na Espanha ritmos e danças provenientes com toda a probabilidade das colónias da América, como a sarabanda, a chacona, o fandango, o *zambapalo* (ou samba), a *kalinga* ou *calenda*, o tango, a *habanera* e outros(2).

Porém, a Espanha, logo a seguir aos seus dois séculos de grande

(1) Trata-se do que os críticos passaram a chamar ironicamente «orientalismo de bazar». Além de Mussorgsky e Rimsky-Korsakov, os outros três componentes do grupo russo Os Cinco foram César Cui, Balakirev e Borodine.

(2) Veja-se Alejo Carpentier *La Música en Cuba*, Fondo de Cultura Económica, México, 1946, cap. II, «El siglo XVII». Recordemos de passagem que essas «danças das Índias» se espalharam então por todo o continente europeu: a sarabanda, por exemplo (*sarabande*), chegou a ser peça obrigatória em qualquer *suite*, aparecendo em obras de Lully, Rameau, Purcell, Haendel e Bach. Porém, nessa época em que a música era «internacional» no âmbito europeu, esse facto tem um significado muito diferente do que terá no século XIX.

pujança, sofreria uma paulatina decadência que se estendeu desde o próprio século XVII ao XIX. Minguado o seu poderio imperial e empobrecida, dominada economica e diplomaticamente pela Inglaterra, ensanguentada pelas invasões napoleónicas e pelas guerras civis, a Espanha convertia-se por sua vez em despojo das potências mais florescentes. Ainda no século XIX a vemos converter-se em «terra exótica», tal como se reflecte na literatura ocidental a partir de Prosper Mérimée e de Washington Irving.

Na música, foi o vizinho francês que começou a importação de materiais «exóticos» do esgotado império, como o evidencia a ópera *Carmen* de Bizet, estreada em 1875, e a que não podia faltar a sua *habanera*. Por essa altura escreveu Chabrier a sua *Espanha, Esboço Orquestral*, e Lalo, espanhol naturalizado francês, facilitou a tarefa com obras como a *Sinfonia Espanhola*, de 1873. Paradoxalmente, a Espanha, a nação europeia que havia começado o saque da era colonial, convertia-se — pelo menos na música — no primeiro país saqueado sistematicamente e a França na nação que descobria um mundo de sonoridades exóticas fora das suas próprias fronteiras. Porém, porquê a França?

Naquele momento, com a Alemanha como potência dominante na música, os movimentos nacionalistas buscavam no seu próprio folclore o meio para se subtraírem àquela influência. A França, potência industrial cujo folclore estava em franca desvantagem com o desses países, contava, em troca, com um imenso império ultramarino, cheio de sonoridades, melodias e ritmos exóticos. Bastando-lhe apenas cruzar os Pirenéus, tinha à sua disposição o mundo então pitoresco da redescoberta Espanha. Este «redescobrimento» — de carácter tanto literário como musical — coincidiu com a descoberta do Próximo e do Extremo Oriente, a que já nos referimos. O «espanholismo» e o «orientalismo» passaram à ordem do dia nos meios artísticos europeus e sobretudo nos franceses. Camille Saint-Saëns «foi o primeiro embaixador da música oriental em França», conforme disse Juan Carlos Paz, e se lançarmos uma vista de olhos ao catálogo das suas obras encontraremos uma *Nuit Persanne* (cantata), um *Caprice Arabe* para piano e uma *Suite Algérienne*, e também ainda uma obra intitulada *África* (fantasia para piano) e uma *Habanera* para violino. Contudo, e apesar de se tratar da segunda potência musical da Europa, os compositores franceses não conseguiam evitar a omnipresente influência alemã e, menos que ninguém, o próprio Saint-Saëns.

A outra grande potência ultramarina, rival da França, a Inglaterra, encontrava-se num estado muito mais precário no respeitante à música. Talvez por isso, o seu metódico aproveitamento das riquezas culturais dos países colonizados reflecte-se muito mais na arqueologia e na literatura, como se exemplifica no British Museum de Londres e na obra de Rudyard Kipling. No entanto, também não faltaram compositores ingleses que, como Sir Granville Bantok e Cyril Scott, se apressaram a cultivar um «orientalismo *made in Birmingham*»(1). Elgar foi o primeiro que seriamente tentou o resgate da tradição musical inglesa, submergida num letargo de dois séculos devido, pelo menos em parte, ao auge do calvinismo. Porém, até o próprio Elgar se deixou seduzir por alguns dos exotismos da moda em obras como *Sevillana*, *Moorish Serenade* e *Spanish Serenade*, enquanto o seu contemporâneo Frederick Delius compunha o seu *Arabesque*. Qual o significado de tudo isto?

Não são poucos os musicólogos que, como Adolfo Salazar, têm considerado que a «cura de exotismo» era o único remédio então à mão para renovar a arte musical do Ocidente, e já se estabeleceu a expressão «nomadismo estético» para designar o que chegou a ser uma atitude generalizada em todas as artes europeias desde o último quartel do século passado(2). Os compositores alemães, que desde o século XVIII fixavam as normas musicais, pareciam ter esgotado as possibilidades do sistema tonal baseado na *escala temperada*, assim como as formas musicais da tradição ocidental. A atitude nacionalista, em países com um folclore empobrecido, como a Inglaterra, a Itália e a França, devia conformar-se com um retorno a Purcell ou a

(1) A frase é do crítico Eric Blom, citado por A. Salazar, *La Música Orquestral del Siglo XX*, Fondo de Cultura Económica, México, 1956. Veja-se, deste mesmo autor, o seu artigo «Oriente y Occidente», incluído no seu livro *Música e Músicos de Hoy*, Ed. Mundo Latino, Madrid, s/d. Para a influência específica da Índia na literatura ocidental, veja-se H. G. Rawlinson, «La India en la literatura y el pensamiento europeos», em *El Legado de la India* da Universidade de Oxford, Ed. Pegaso, Madrid, 1950.

(2) Juan Carlos Paz, que nisto concorda com Salazar, é ainda mais explícito: «Desde S. Clemente de Alexandria», diz, «os géneros orientais — cromático, enarmónico — acabaram por ficar classificados como enervantes e efeminados e excluídos da Igreja. A tradição secular afastou-se deles, no respeitante à música culta, e semelhante critério, o ocidental, durante séculos sem confronto com nenhum outro, foi-se esgotanto até ficar exausto, a pontos de se ter chegado a considerar, actualmente, porventura como única possibilidade de sobrevivência, o abrir as portas às correntes vivificadoras orientais e africanas.» (Paz, *ob. cit.*)

Monteverdi, ou a Rameau e a Couperin. O exotismo oferecia-se como um sonho tentador, tal como o fora para os aventureiros do século XVI o ouro das Índias. A Europa repetia, no plano estético, a aventura colonial, ainda que de momento o ignorasse. Perfilavam-se de novo, como uma miragem, as «ilhas das especiarias» cujos caminhos os europeus procuravam afanosamente para se evadirem da sua momentânea pobreza.

Os primeiros cultores do exotismo na música naufragaram, como era de supor, em versões superficiais e anedóticas do Extremo Oriente ou do mundo hispano-árabe, no «orientalismo de bazar». Foi um músico francês, Claude Debussy, quem, depois de se aproximar de todas as fontes — francesas e «exóticas» —, soube encontrar um caminho, neste caso uma linguagem musical, que afastasse a música europeia da sombra prepotente de Wagner, dirigindo-a para novos rumos.

O Marco Polo da música ocidental

Para lá do seu reencontro com os compositores franceses do passado, Debussy remontou à poesia medieval, rude e popular, de François Villon, para as suas *Trois ballades*. Em 1879 visitou a Rússia e conheceu a música de Mussorgsky e Borodine. Fez o seu próprio descobrimento da Espanha, reflectido em obras como *Iberia* e *Trois estampes*. Interessou-se, finalmente, pela música do mundo colonial, das escolas arábicas aos *gamelangs* javaneses, grupos instrumentais da Indonésia, que Debussy pôde ver e ouvir durante a Exposição de Paris de 1889, num dos «pavilhões coloniais». Por uma rara casualidade, o compositor, que nascera num pavilhão de *chinoiseries* que o seu pai possuía no Bairro de Saint-Germain-en-Laye, convertia-se numa espécie de Marco Polo da música (recordemos apenas a sua evocadora *Pagodes* para piano, de 1903).

O que não é nada casual é que, como resultado das descobertas deste músico francês, fosse demolido o edifício da música ocidental tão solidamente erigido por Bach, baseado nas duas escalas diatónica e cromática. Ao empregar sistematicamente pela primeira vez a escala de seis tons inteiros, Debussy encontrava uma resposta ao cromatismo wagneriano na negação mais radical deste que então se podia conceber. Assim, enquanto os países «periféricos» da Europa musical do seu tempo iniciavam a sua etapa nacionalista, Debussy

recorria a estes mesmos países e aos mais longínquos cantos do império colonial francês, aprofundando o tratamento dos elementos «exóticos» e fundindo-os com o próprio nacionalismo francês, para conseguir uma música simultaneamente francesa e cosmopolita que sintetizava todas as pesquisas da sua época. Com isto salvava a música europeia do beco sem saída em que se encontrava mas, ao mesmo tempo, e sem ele próprio se aperceber, abria a porta a certos «colonialismos musicais» posteriores. Onde outros haviam fracassado ele havia tido êxito e o êxito incita sempre à imitação. Porém, nem todos seguiram o exemplo da sua atitude anticonvencional e libertadora, antes se dedicando a copiar os seus processos. O mais procurado de entre estes foi a busca de fontes sonoras exóticas.

Como vimos, outros compositores empreendiam então a mesma aventura estética: na França, Vincent D'Indy subtraiu-se parcialmente à influência germânica mergulhando no orientalismo da moda com o seu *Ishtar*; Albert Roussel, depois de uma viagem à Índia, compunha a sua ópera *Padmavati* e Florent Schmitt escrevia uma obra sobre uma passagem do *Ramayana*. Até na própria Alemanha o sinfonista Gustav Mahler utilizava textos do poeta chinês Li Po para a *Canção da Terra* (*Das Lied von der Erde*), enquanto Richard Strauss situava a acção de *A Mulher sem Sombra* (*Frau ohne Schatten*, 1919) na Pérsia antiga embora em ambos os casos a música permanecesse tão essencialmente germânica como de costume. Na Rússia, o inovador Igor Stravinsky iniciava a sua meteórica carreira seguindo o orientalismo do seu mestre Rimsky-Korsakov com as suas *Canções Japonesas* e *O Rouxinol*.

Um notável continuador de Debussy é, em alguns aspectos, Maurice Ravel. De origem basca, Ravel encontrou na Espanha um filão inesgotável que utilizou na sua famosa *Rhapsodie Espagnole*, assim como em *L'Heure Espagnole* (ambas de 1907) e na *Alborada del Gracioso* (1908). Também se socorreu da música cigana da Hungria para a sua *Tzigane* e do fabuloso Oriente na sua *Scheherazade* (1903). O Madagáscar colonial, exótica mistura de África e Índia, inspirou as suas *Trois chansons madécassés* e o mundo arábico-andaluz anima a mais famosa de todas as suas obras: o *Bolero*. Não deixa de ser curioso que Ravel, que em 1904 também compusera a sua *Habanera*, tenha nascido em 1875, no mesmo ano em que Bizet estreava a sua ópera *Carmen*.

Como Debussy, também Ravel regressou às fontes da tradição musical francesa, como o demonstra *Le tombeau de Couperin*, e

seria injusto atribuir a estes músicos ou aos seus antecessores intenções «colonialistas». Porém, eles participavam de facto de uma corrente histórica que a longo prazo, e já na nossa época, converteria o saque sistemático dos valores culturais de povos colonizados em moeda corrente. Dos muitos exemplos adicionais desta tendência na Europa, limitar-nos-emos a acrescentar os do ítalo-alemão Ferruccio Busoni, com a sua *Indianische Tagesbuch*, composta pouco depois da Primeira Guerra Mundial; o do italiano Malipiero, que em 1920 deu a conhecer o seu *Oriente Imaginário* para orquestra de câmara; Luigi Dallapiccola, com os seus *Três Estudos para Soprano e Orquestra;* o inglês Vaughan-Williams com *Beni Mora* (1910) e *Japanese Suite* (1916); Henri Rabaud, com *Marouf* (1914); Louis Aubert, com a sua *Habanera*; Maurice Emmanuel (discípulo de Ravel) com *Sonatine sur des modes hindous* e Maurice Délage nos seus *Poèmes hindous*.

Menção à parte merece Olivier Messiaen, que parece sintetizar toda esta tradição com obras que recorrem a elementos de praticamente todos os continentes. Para lá de explorar intensamente os modos e ritmos hindus na sua sinfonia *Turangalila* (1948), ou nos seus *Cinq Rechants* (1950-1951), assim como em *O Livro de Órgão*, o músico francês dirigiu as suas pesquisas para outras latitudes. Em *Harawi*, subintitulada *Doze Cantos de Amor e de Morte*, Messiaen integra um conteúdo tipicamente ocidental, como o é a lenda de Tristão e Isolda, em formas do folclore peruano, de que utiliza elementos poéticos e musicais, embora refazendo os textos livremente e alterando ritmicamente as melodias tradicionais peruanas.

Uma contradição

Se considerarmos o silêncio da historiografia musical europeia quanto à música do mundo não europeu, e o contrapusermos com a ávida utilização dessa mesma música pelos compositores ocidentais — reconhecida pelos principais críticos europeus e europeizantes —, encontramos imediatamente uma contradição irresolúvel. Porque, se a música da Ásia ou da África é apenas «um confuso rumor» (Riemann) e se os indo-americanos «permaneceram assombrosamente atrasados» (Sachs), como é possível que os civilizados músicos da Europa e da América do Norte se socorram hoje destas fontes e, mais ainda, vejam nelas uma tábua de salvação da própria música

ocidental?(1) Como veremos a seguir, alguns críticos têm a resposta na mão e dir-nos-ão provavelmente que só a música ocidental alcançou um tal grau de maturidade que lhe permite recorrer à música de qualquer região sem atraiçoar a sua própria essência ocidental. Para os compositores desta tradição, também não se trata da cópia de outros sistemas musicais mas de «recriar o seu espírito» ou do «criar um folclore imaginário» dos outros povos. Se há algo de verdadeiro atrás de toda esta retórica, não é menos transparente a mentalidade colonialista que ela encobre. As criações musicais dos povos não europeus possuiriam, no máximo, segundo esta mentalidade, o valor de «documento», ou de simples «dado» ou «experiência», que apenas adquirirá um valor estético puro ao ser utilizado como *matéria-prima* e elaborado «artisticamente» por um músico ocidental (e ao falar de «Ocidente» trata-se, desde logo, dos países capitalistas altamente industrializados da Europa e da América do Norte).

Daí que o silêncio da historiografia sobre a música dos países colonizados ou ex-colonizados, ou a redução desta à categoria de «folclore de povos primitivos», seja simplesmente a premissa necessária para considerar essa música apenas como *matéria-prima cultural*, que deverá ser elaborada nas metrópoles ocidentais para a sua transformação em «produto artístico de valor universal», segundo o critério que do «universal» essas metrópoles possuem.

Os Estados Unidos

Vimos que a música culta europeia — e em particular a francesa — empreendeu desde o século passado uma trajectória que a afastou do sistema tonal temperado característico da música ocidental e seguiu os rumos de um «exotismo» baseado no emprego de elementos musicais da Ásia e da África e, em geral, de todos os povos

(1) Na citada *Historia de la Música*, de Hugo Riemann, este diz, ao referir-se à música instrumental do Egipto, China e Índia, que «não passa de um confuso rumor, embora apresente um ritmo regular que não só serviu naquelas épocas remotas mas que ainda serve, actualmente, como acompanhamento de danças, procissões e actos semelhantes dos povos selvagens, cuja cultura musical está muito atrasada». O enciclopédico Curt Sachs diz das antigas culturas da América que «permaneceram assombrosamente atrasadas musicalmente, pelo menos no que se refere à música instrumental» (Sachs, *Historia Universal de los Instrumentos Musicales*, Ed. Pegaso, Buenos Aires, 1950).

colonizados ou ex-colonizados. Os compositores ocidentais adoptaram uma atitude que tem sido qualificada de nomadismo *estético* que, a maior ou menor prazo, se converteria em veículo idóneo para o aparecimento de uma espécie de colonialismo musical dirigido, pelo qual a música dos continentes «exóticos» seria utilizada como matéria-prima a elaborar pelos compositores dos países «civilizados» para obter obras de «validade artística universal».

Entretanto, os Estados Unidos — já em vias de se converterem na maior potência imperialista — ainda se ressentiam de um notável atraso no terreno artístico (à excepção da literatura) em relação à Europa. A música da América do Norte, em particular — por obra e graça do puritanismo religioso —, encontrava-se numa situação ainda mais precária que a da Inglaterra. A maioria dos compositores de música culta norte-americanos mantinha uma atitude mimética de colonizado perante a produção musical europeia e sobretudo perante a de origem germânica. Músicos como Edward Mac Dowell, Horatio Parker, George Whitefield Chadwick ou Edgar Stillman Kelley, por exemplo, mostram uma evidente influência do romantismo germânico. Posteriormente, fez-se sentir com igual intensidade a influência do impressionismo francês. Os norte-americanos receberam também, através da Europa, a corrente, então na moda, do «orientalismo».

Orientalismo e indigenismo

Como amostra do que foi esta moda nos Estados Unidos, podem citar-se as canções «à maneira chinesa ou hindu» de John Alden Carpenter; *A Persian Fable*, de Elliot Griffis; *Two Oriental Songs*, de Leo Orstein, e parte considerável da produção de Charles Tomlinson Griffes, como *The Kairn of Koridwen* (baseado no drama japonês *Shojo*), *Five Poems of Ancient China and Japan* e o seu poema sinfónico *The Pleasure Dome of Kubla Khan*. Cultivaram também o orientalismo(1) compositores de revelação mais tardia como Marion Eugenie Bauer, Bernard Rogers, Colin McPhoee, Alan Hovaness ou Miriam Gideon.

(1) Não respeitamos aqui uma ordem estritamente cronológica. Para toda esta parte do trabalho referente aos Estados Unidos, foi-nos muito útil o livro de Juan Carlos Paz, *La Música en los Estados Unidos*, Fondo de Cultura Económica, México, 1952, embora discordemos consideravelmente do autor em muitos pontos.

Sempre como reflexo do que acontecia na Europa, surgiu também na América do Norte uma corrente musical nacionalista. Dentro desta, a primeira tendência foi recorrer ao folclore dos índios norte-americanos. O povo conquistado, encurralado e em vias de extermínio, perseguido em todos os aspectos, convertia-se paradoxalmente em esteio de uma estética nacionalista dos compositores brancos norte-americanos, seguindo o exemplo de Longfellow e Fenimore Cooper na literatura, com a sua idealização romântica do índio.

O próprio Edward Mac Dowell, no seu estilo germanizante, traçou o modelo com as suas *Indian Suites*; de Charles Tomlinson Griffes podem citar-se os seus *Two Sketches Based on Indian Themes* e ainda contributos diversos de Charles Wakefield Cadman, Werner Josten, Frederic Jacobi, Marion E. Bauer, Colin McPhee e outros, até à *Amerind Suite*, de Henry Cowell, já plenamente na nossa época. Todo este material indígena está por vezes ligado inextricavelmente às estéticas europeias mencionadas, assim como a outras mais recentes e ainda a elementos de ascendência anglo-norte-americana como o coral protestante ou as baladas irlandesas e escocesas. Porém, um elemento houve ainda mais decisivo para o desenvolvimento da música na América do Norte: o africano. Diferentemente da «pátria mãe», da Inglaterra, os Estados Unidos possuíam uma «colónia interior», a minoria explorada de origem africana, que se revelaria um fecundo filão musical.

O folclore americano permaneceu praticamente ignorado pelos músicos «cultos» dos Estados Unidos dos fins do século XIX e princípios do nosso, época que um compositor solitário sintetiza genialmente, Charles Ives, comparável em criatividade com Debussy, Stravinsky ou Schönberg, e de quem falaremos adiante. Por outro lado, a contribuição das sucessivas camadas de emigrantes alemães, escandinavos, judeus e outros traduziu-se numa diversidade na produção musical que contradizia a criação de uma linguagem única de características tipicamente norte-americanas. O factor unificador foi, definitivamente, o afro-americano. Novamente haveria que recorrer à música de uma minoria étnica oprimida para criar uma arte «nacional».

Isto não poderia suceder senão tardiamente, num país onde os preconceitos contra os negros estavam tão arreigados. Teve de se aguardar o aparecimento do *jazz* e, ainda mais, o impacte que esta música produziu na Europa depois da Primeira Guerra Mundial.

O novo filão musical que se abriu aos compositores europeus, só mais tarde seria aproveitado pelos puritanos norte-americanos cujos preconceitos raciais lhes impediram a valorização de uma música surgida no seu próprio território, o que nem os seus congéneres mais cultos e informados do outro lado do Atlântico haviam feito previamente.

Outra vez a Europa: o «negrismo» na música

Um dos primeiros compositores europeus a utilizar elementos do *jazz* foi o sempre atento Claude Debussy, em *Golliwog's Cake Walk* (já em 1908) e em *Minstrels* (1910). É interessante notar que na primeira destas obras Debussy satirizava uma passagem do *Tristão* de Wagner. Nisto mostrava uma atitude totalmente oposta à que adoptaria Olivier Messiaen em *Harawi*, onde os elementos folclóricos peruanos se subordinavam à mensagem mitológica wagneriana, na linha deste compositor francês, com a sua aspiração a uma música «ecuménica», embora regida pelo «racionalismo ocidental» e impregnada de misticismo cristão.

A utilização de elementos do *jazz* foi continuada e intensificada por Igor Stravinsky, com o seu *Ragtime* para onze instrumentos, a sua *Piano Rag Music* (1918-1919) e a *História do Soldado*, onde incluiu uma parte de *ragtime* e outra de tango, numa incursão — ainda tímida — no folclore latino-americano. Em 1948 Stravinsky estrearia *Ebony Concerto*, especialmente escrita para a orquestra de *jazz* de Woody Herman. Por sua vez, Ravel incluiu um *blues* lento na sua *Sonata para Violino*; Rolf Liebermann escreveu um *Concerto para Jazz Band e Orquestra*; Jean Wiener compôs *Sonatine sincopée* e *Concert franc-américain* e a influência de ritmos e timbres orquestrais típicos do *jazz* tornava-se evidente em Honegger (*Pacific 231*; *Concertino para Piano e Pequena Orquestra*), em Poulenc (*Rhapsodie nègre*) e em Krenek, Hindemith e muitos outros compositores.

Menção à parte merece Darius Milhaud, cujo *ballet La creation du monde* (1923), subintitulado *Poema Negro*, inclui: *a*) uma fuga sobre um tema de *jazz*; *b*) uma melodia com acompanhamento no estilo e com os acordes conhecidos como *barberhop*; *c*) uma parte de *blues*, e *d*) uma profunda utilização de instrumentos de percussão. Além disso, o *ballet* foi composto a partir do texto de uma lenda africana incluída na *Antologia Negra* do poeta Blaise Cendrars.

Milhaud compôs outras obras «jazzísticas», como *Caramel Mou*, *Shimmy* e *Trois rag-caprices*, mas *La création du monde* tem um significado especial, pois aí convergem as duas vertentes do «negrismo»: a afro-americana ou «jazzística» e a directamente africana.

Com efeito, a irrupção do *jazz* na Europa coincidiu com o «descobrimento» da cultura africana. O *Decameron Negro* fora publicado em 1910 e Leo Frobenius, que o tinha recolhido, iniciava a sua tarefa de divulgação das culturas africanas ignoradas, se bem que influenciado por uma concepção idealista da história. Esta é também a época em que Picasso e outros artistas descobrem a escultura da África Ocidental e em particular as máscaras da Costa do Marfim, que marcam o *período negro* picassiano e influem em movimentos posteriores como o cubismo. A Europa descobria, para escândalo dos mais conservadores, que os cânones gregos de beleza e a tradição estética ocidental não eram de modo algum «universais» num sentido absoluto. Porém, uma vez recompostos do *shock*, os menos inovadores e progressistas de entre os europeus aprenderiam a converter as culturas negras em mercadoria cotável no mercado capitalista, seguindo o modelo já traçado pela corrente orientalista desde o século passado.

No processo de criação musical que temos vindo a seguir, comprovamos que, após a incursão pelo *jazz*, os compositores da Europa Ocidental, e depois deles os norte-americanos, assim como as casas editoras e as empresas de discos, assestaram as suas miras sobre outras tradições afro-americanas, fundamentalmente as das Antilhas (Cuba, Haiti, Jamaica, Trinidad, etc.) e a brasileira. Recorreram finalmente a todo o folclore mestiço da América Latina e à própria África. Prova disto são as *Impressioni brasiliani* do neo-impressionista italiano Respighi (1931) e numerosas obras do francês Darius Milhaud, já mencionado, que, depois de dois anos no Brasil, compôs *Saudades do Brasil*, para piano. Mais tarde utilizou o variado folclore sul-americano para a sua ópera *Bolívar* (1943) e o da Martinica, nomeadamente no seu *Bal martiniquais* (1945), assim como ritmos cubanos numa *Abertura* sinfónica(1).

(1) Obtivemos este último dado de Alejo Carpentier, «El ángel de las maracas», em *El Correo de la UNESCO*, Ano XXVI, Paris, Junho de 1973.

Os norte-americanos na mesma via

Embora tardios a incorporar elementos negros na sua música, os compositores «sérios» norte-americanos logo se desforraram sobejamente, pelo que deveremos contentar-nos aqui com uns poucos exemplos representativos de uma enorme produção. Vestígios do *jazz* são evidentes em quase toda a obra de John Alden Carpenter, autor de umas *Jazz Orchestra Pieces*, do *jazz* pantomina «Crazy Cat» do *ballet Skyscraper*. Daniel Gregory Mason baseou o seu *Quarteto n.º 2* para cordas em temas negros do Sul; John Powell escreveu uma *Elegia Negra* e uma *Rapsódia Negra*, e John Becker empregou vinte e nove instrumentos de percussão na sua dança africanizante *Abongo*. Louis Gruenberg superou os anteriores, pelo menos quantitativamente, com a sua cantata *Daniel Jazz*, a *Suite for Jazz Orchestra*, uma *American Suite* e outras obras de semelhante inspiração. Randall Thompson fazia outro tanto com o seu *Jazz Poem*, enquanto Deems Taylor, com *Circus Day*, fazia o mesmo. O compositor de vanguarda George Antheil compôs também uma *Jazz Symphony* e Walter Piston utilizou motivos de *jazz* no seu *Concerto para Orquestra*.

Podemos acrescentar, correndo embora o risco de cansar, *A Lament on African Themes*, de Marion E. Bauer, seguidora de todos os exotismos; *o Concerto Grosso* para *dance band* e orquestra sinfónica de Robert Russel Bennett; *David Jazz*, de Joseph F. Wagner; a *Negro Folk Symphony*, de William L. Dawson; *Blackout*, *Three Dances* e outras peças, de Martha Alter; *Swing Music*, de Robert McBride, que também emprega ritmos e sonoridades do *jazz* noutras obras como *Jam Sossion* e *Strawberry Jam*; o *Prelude and Fugue in Jazz*, de Morton Gould — e ainda diversas obras do muito avisado Virgil Thomson, autor da ópera *Four Saints in Three Acts*, a partir de textos de Gertrude Stein.

Porém, os compositores dos Estados Unidos não se limitaram a «pedir emprestado» à música negra da sua «colónia interior», quando tinham à sua disposição, além disso, toda a riqueza musical da América Latina. Os incentivos ao «turismo estético» a sul do Rio Bravo eram grandes e os resultados não se fizeram esperar. O próprio Virgil Thomson foi dos primeiros a utilizar um *tango* na sua *Sonata da chiesa*; Emerson Whithorne compôs *Sierra Morena* e *Fandango* (!); Rudolf Forst tem uma *Aubade mexicaine*; Ross L. Finney um *Trail to Mexico*; Ulysses Kay escreveu uma *Dance Galinda*; Robert McBride passou do elemento negro ao mexicano na

sua *Mexican Rhapsody*, e Paul Bowles especializou-se em obras como *Danza Mexicana*, *Huapangos* e *Canciones Españolas*.

Aaron Copland dizia com malícia de alguns dos chamados compositores «sérios» dos Estados Unidos — sem indicar quais — que o único de sério neles era a sua ânsia em fazer dinheiro. Porém, quanto a isto, não lhes fica atrás o próprio Copland, um dos músicos de maior sucesso do seu país e porventura o mais representativo da tendência que acabámos de analisar; quanto ao aproveitamento da música de povos diversos, Copland ultrapassa-os a todos.

Aaron Copland empregou elementos «jazzísticos» na sua *Música para o Teatro* (1924) e no seu *Jazz Concert* para piano e orquestra de 1926, mas em breve se desembaraçou do *jazz*, alegando que os seus recursos estavam esgotados devido ao «limitado da sua órbita emocional». O seu desprezo manifesto por esta música afro-americana, que tinha utilizado quando estava na moda, ainda se torna mais patente quando relega o estudo da mesma aos antropólogos. Para ele, trata-se de uma «música primitiva», epíteto que usa igualmente para a música do Bali, do Peru e da Andaluzia(1).

Uma vez terminada «a minha última experiência com o *jazz* sinfónico», segundo as suas próprias palavras, o compositor seguiu a via já assinalada pelo expansionismo norte-americano no século passado: desde o Oeste até ao México. Em 1936, Copland explorou a temática mexicana em *El Salón México*, e combinou canções de *cowboys* com melodias mexicanas para o seu *ballet Billy the Kid* (1938), escrito por encomenda da poderosa empresa de radiodifusão CBS. Um ano antes tinha composto *Music for the Radio*. A etapa seguinte no seu percurso era logicamente Cuba e assim compôs, em 1942, o seu *Danzón Cubano* e, em 1946, incorporava outro ritmo cubano, o *son*, o último movimento da sua *Terceira Sinfonia*.

(1) Aaron Copland, *Música y Músicos Contemporáneos*. Ed. Losada. Buenos Aires, 1945. A edição original em inglês tem o título *Our New Music* (compare-se a passagem citada de Copland com as de Riemann e de Curt Sachs citados anteriormente: Copland repete os mesmos preconceitos dos musicólogos europeus contra toda a música não enraizada na tradição ocidental).

Um ideólogo da música norte-americana

Primeiro compositor a receber uma bolsa da Guggenheim Foundation, Copland é também o autor de uma obra crítica, teórica e didáctica que o torna um dos principais ideólogos da música nos Estados Unidos — e cujo julgamento é sempre tomado em conta apesar das suas apreciações tão frequentemente erróneas quanto injustas. Defende certas tendências e atitudes e afasta outras, emitindo por isso juízos «definitivos» sobre qualquer compositor. A sua atitude é típica quanto a três grandes valores da música nos Estados Unidos: Charles Ives, George Gershwin e Edgar Varèse.

A Charles Ives, cujo credo humanista e democrático à Walt Whitman o ligava estreitamente ao povo e à sua música, Copland censura-o por «estar desligado do contacto vital com o público». Qualifica as suas canções como tendo «estilo sentimental e adocicado» ou de estarem «construídas segundo modelos estrangeiros», passando por alto quase toda a sua obra de câmara e sinfónica, a qual o coloca como o mais original e criativo compositor dos Estados Unidos, até hoje insuperável. Para Copland, o autor de *Concord Sonata* e *The Unanswered Questions* é, estranhamente, «um caso», sendo as suas obras «deficientes quanto à estabilidade do estilo». Porém, nem tudo havia de ser negativo e Copland emite um juízo aparentemente justo e final: «teve a visão de um autêntico *pioneer*», diz ele, «mas não pôde organizar o seu material, particularmente nas suas obras mais extensas, de modo a obter uma impressão de unidade»(1).

Com menos palavras ainda, Copland ataca George Gershwin, proveniente da música popular, pela «sua carência de meios técnicos». É indiscutível, no entanto, que Gershwin, na sua ânsia de levar o *jazz* ao formato sinfónico ou operístico, obteve resultados muito superiores aos dos compositores que Copland considera como «sérios», «profissionais» e de «sólida» técnica, como os mencionados McBride, Carpenter e Morton Gould. Por certo que este último,

(1) Note-se que Copland fala de *público* e não de *povo*. Esta distinção é importante, pois Ives, com efeito, embora fosse receptivo à música de inspiração popular, nunca se preocupou em buscar um «público» e muito menos um «mercado» para as suas obras. A crítica de Copland parte da defesa do «profissionalismo», perante a atitude de «amador» de Ives, que nunca fez da música uma ocupação lucrativa.

como compositor, ainda ilustra melhor que o próprio Copland os resultados a que conduzem as ideias estéticas do Copland teórico. Tais ideias prescrevem a criação de uma música «funcional» que corresponda às necessidades criadas pelos novos meios de massas capitalistas, como a rádio, o disco e o cinema, uma música que se torne «compreensível» para um novo público de massas e que, segundo Copland, reflicta «o ideal democrático contido já na nossa literatura, no nosso teatro e na nossa cinematografia». Se substituirmos o eufemismo «democrático» por «capitalista», o ideal de Copland é já um facto consumado: a comercialização da música «séria».

O exemplo mais acabado de tudo isto é Morton Gould, cuja trajectória é semelhante à de Copland: depois de compor um *Chorale and Fugue in Jazz* e uma *Cowboy Rhapsody*, foi buscar ao folclore de toda a América Latina os elementos para a sua *Sinfonia Latino-Americana*. A superficialidade e o comercialismo de Gould evidenciam-se, finalmente, na sua larga série de discos desse género híbrido entre o pseudopopular e o pseudoclássico que tem outro dos seus mais típicos representantes em André Kostelanetz(1).

Do exotismo ao colonialismo musical

No seu ensaio sobre Claude Debussy, Adolfo Salazar assinalava que o compositor francês «se lançava a um oceano Pacífico, com rumo a novas ilhas, mais ricas de perfume», para dizer em seguida, falando metaforicamente: «descoberto o novo mundo musical, a colonização começa»(2). Porém, no momento em que começam a operar as grandes empresas capitalistas de radiodifusão e de registo de som, não se trata já de uma metáfora mas antes de um fenómeno

(1) Nesta tendência comercial, Kostelanetz leva de certeza a palma. Tomando como referência o ano de 1958, vemos que os «abortos» de Kostelanetz alcançavam o número de trinta e seis *long playings*, contra dezassete de Morton Gould e dezasseis de David Rose. Entre os imitadores de qualidade inferior aos já atrás referidos, os mais conhecidos e cotados tinham nesse mesmo ano os seguintes recordes: Percy Faith, vinte e quatro LP; Mantovani, vinte e um; Stanley Black, dezanove; Paul Weston, dezanove; Melachrino, doze; Gordon Jenkins, doze; Camarata, nove (Schwann, *Long Playing Record Catalog*, Dezembro de 1958).

(2) Adolfo Salazar, «Claude Debussy», no citado livro *Música y Músicos de Hoy* (compilação de artigos do autor), p. 197.

real, consciente e dirigido. As empresas e fundações começam a exercer um controlo financeiro e ideológico sobre os compositores do mundo capitalista, podendo um Copland sugerir que estas empresas deveriam assumir o papel que no século XVIII estava reservado aos Mecenas principescos. Encontramo-nos, aqui, perante o verdadeiro colonialismo musical organizado.

Um exemplo claro deste mecanismo é o analisado por Hilario González no seu prólogo a um livro de Antoine Goléa(1). Trata-se do *Concerto para Piano*, de André Jolivet, feito por encomenda da radiodifusão francesa, com a exigência explícita de que a obra se inspirasse *na música das colónias francesas*. Segundo Goléa, esta obra colocou Jolivet «entre os mestres que, desde princípios do século, criam *o novo folclore imaginário da música*». A propósito desta afirmação do musicólogo franco-romeno, comenta Hilario González:

> Quer dizer, não se tendo realizado ainda a Batalha de Dien Bien Phu, nem tão-pouco a libertação da Argélia — e continuando a ser colónias Samoa e o Taiti —, o uso de elementos folclóricos desses territórios para se criar, em Paris, um *folclore imaginário*, da parte de quem já não o possuía, é puro e confesso colonialismo, isto é, um imperialismo que permite ao amo o que ele próprio proíbe ao escravo. Porque já sabemos que se um compositor da Indochina, da Argélia ou da Polinésia utilizasse os seus próprios *ritmos, timbres e melopeias* para estruturar a sua própria música, esta seria acusada de nacionalismo por Goléa e seus seguidores, numa prepotente atitude de europeu que se sente dono de todos os recursos culturais da terra, pelo que deve negar o direito de propriedade dos mesmos aos «subdesenvolvidos» do Terceiro Mundo.

Em linhas gerais, a questão é clara: existe um colonialismo cultural na música que aproveita e incorpora na música culta ocidental uma corrente histórica de «exotismo», dirigindo-a para objectivos precisos e alargando-a, graças aos meios de comunicação de massas

(1) Antoine Goléa, *La Música Contemporánea (1949-1960)*, Instituto Cubano del Libro, Havana, 1972, com prólogo de Hilario González.

(disco, rádio, televisão, cinema), a géneros como a música ligeira, a música funcional ou a música pseudopopular — géneros comercializáveis —, enfim, música de consumo.

Por dentro e por fora do problema estético

Uma vez traçado o esquema anterior, para mostrar a trajectória que conduz a um mecanismo tipicamente imperialista, devemo-nos precaver contra a aplicação demasiado literal desse esquema. Primeiramente, distinguimos entre os músicos cujas pesquisas se situavam quase exclusivamente no plano estético (os impressionistas, o Stravinsky da primeira fase) e os que, como Copland ou Jolivet, actuam por encomenda de empresas capitalistas, que operam numa dimensão político-cultural bem definida. No primeiro caso, o uso de elementos extra-europeus teve um efeito libertador na música, que começou a sair dos já estreitos limites eurocentristas clássicos(1). Nessa nova etapa, o saque sistemático desses mesmos elementos é dirigido por centros de Poder capitalistas, esses mesmos que organizam, por sua vez, a operação inversa e complementar, ainda mais perigosa, da penetração cultural em larga escala.

Em segundo lugar, as considerações expostas até aqui não correspondem de modo directo ou absoluto à qualidade estética de uma obra musical, salvo em casos extremos. A música, como a ciência e a técnica, é num certo sentido neutral, embora seja simultaneamente um facto ideológico, porquanto está determinada ou influenciada por um contexto social com as suas tabelas de valores(2). Este contexto

(1) Neste aspecto devemos comparar estes compositores de vanguarda (conceito que até aos anos vinte esteve ligado ao de *vanguarda política*) com Picasso, Derain, Matisse e outros artistas plásticos que mostraram ao Ocidente a vacuidade da sua pretensão à «universalidade» na base dos cânones estéticos da tradição greco-latina-cristã (veja-se A. Goléa, *ob. cit.*, p. 81).

(2) A relativa neutralidade da música é evidente no cinema, onde se subordina à imagem. Um mesmo tema musical poderá servir igualmente para cenas de conteúdos opostos (por exemplo, o avançar de tropas reaccionárias ou o de tropas populares). O conteúdo ideológico da música mudará com a mudança da imagem visual. O mesmo sucede com a música destinada a servir de suporte a um texto, enquanto a «música de programa» partirá sempre de um convencionalismo. É neste sentido que a música é neutral, podendo afirmar-se que «um acorde de *dó* maior significa basicamente uma coisa: um acorde de *dó* maior», como dizia o maestro Federico Smith. Devemos pois

incide na atitude e intenções de todo o criador, as quais determinam em grande medida o tratamento do material sonoro e a forma musical, influindo por sua vez na função que se atribua a esta música. Onde se reflecte melhor esta situação é na música *comercial*, que subordina qualquer outro objectivo ao pecuniário, o que, de qualquer modo, a converte em veículo ideológico da sociedade capitalista de consumo.

Por último, não podemos apresentar de forma simplista todos os compositores dos Estados Unidos ou da Europa capitalista como «colonialistas» e os dos outros países como «nacionalistas». É necessário citar aqui vários factos históricos como: *a*) o fracasso de alguns nacionalismos que desembocaram num provincianismo sem alcance nem futuro; *b*) o aparecimento no nosso século de um nacionalismo menos literal e pitoresco, mais profundo e depurado (Bartók e Kodály na Hungria, Prokofiev na URSS, Manuel de Falla na Espanha ou Heitor Villa-Lobos no Brasil); *c*) o emprego de recursos e matérias extra-europeus por alguns compositores da Europa e da América do Norte, mas num sentido internacionalista ou de intenção social claramente progressista. Tal é o caso de um Edgar Varèse em *Ecuatorial*, de um Luigi Nono em *La Floresta*, ou ainda o caso de Kurt Weill, cujo emprego do idioma «jazzístico» na *Ópera dos Três Vinténs* complementa eficazmente a denúncia social do texto de Bertold Brecht. Outro tanto sucede com *Johnny Dirige o Baile*, de Ernst Krenek, ou com *Porgy and Bess*, de Gershwin, cujo conteúdo social passa frequentemente despercebido aos críticos e musicólogos(1).

Devemos considerar, finalmente, que nos próprios países colonizados ou dependentes existem compositores que obedecem à lógica

evitar esquematismos tais como falar de um «acorde revolucionário» ou de um instrumento «imperialista». A análise ideológica da música é muito mais complexa e deverá tomar em consideração diversos contextos. Por este motivo falham as dicotomias como a estabelecida entre uma música «nacionalista» e outra «cosmopolita», tornando-se imprescindível uma análise mais profunda das tendências ou posições estéticas e políticas de cada compositor ou movimento.

(1) Em geral, os compositores qualificados de «experimentais» adoptaram uma atitude mais sã e criadora que os conservadores, afastando o exotismo fácil e anedótico. Face ao material sonoro asiático ou africano, dedicaram-se preferencialmente a estudar e desenvolver depois os elementos estranhos à concepção ocidental, como o são o polimodalismo, as escalas, o microtonalismo, a polirritmia, etc.

imperialista, quer escrevendo música pseudonacionalista e folclorizante, com um sentido comercial, isto é, cultivando um «exotismo para turistas» destinado ao consumo das metrópoles, quer adoptando a atitude inversa e igualmente colonizada de imitar literalmente o que vem dessas metrópoles. No primeiro dos casos, os centros imperialistas eximem-se ao saque directo da música de outros países para a criação desse «folclore imaginário».

O «pan-americanismo» musical

É assim que os donos do fabuloso negócio norte-americano da música empregam tácticas diversas, uma das quais consiste em recrutar jovens compositores da América Latina (por exemplo), que são subsidiados por fundações como a Ford, a Guggenheim, a Carnegie ou a Rockefeller, e integrados no circuito musical-comercial-ideológico do «pan-americanismo» *made in USA*. Tal como outras actividades culturais, a música fica assim integrada numa rede de organizações imperialistas bem conhecidas: no âmbito da USIA opera uma Divisão Musical dirigida pelo musicólogo e agente norte-americano Daryl Dayton; no seio da OEA funciona o Conselho Interamericano Cultural (CIC), do qual depende, por sua vez, o Conselho Interamericano da Música (CIDEM); entretanto, as tarefas do ensino musical escolar são encomendadas ao Instituto Interamericano de Educação Musical (ITEM).

A USIA e a OEA patrocinam conjuntamente Festivais Interamericanos de Música, verdadeiro mecanismo para o recrutamento de jovens valores musicais. O quarto festival (1968) teve entre os seus organizadores Harold Boxer (director de A Voz dos Estados Unidos, emissora da USIA); Guillermo Espinosa (colombiano, director musical da OEA), e Harold Spivacke (da Biblioteca do Congresso de Washington). Como exemplo do funcionamento desta ostentação citaremos o caso do Primeiro Festival Interamericano, organizado por Espinosa em Washintgon, no qual se revelou o argentino Alberto Ginastera como grande figura da música latino-americana. Ginastera passou a ser imediatamente um activo agente do «pan-americanismo» musical, ligado à OEA e a várias fundações: em 1961 organizou o Centro Latino-Americano de Altos Estudos Musicais, com dinheiro da Fundação Ford; um ano mais tarde actuou como membro do júri

da Fundação Rockefeller para a concessão de bolsas a jovens compositores([1]).

O compositor e crítico norte-americano Aaron Copland, citado anteriormente, não é alheio a esta rede pan-americanista. Ligado aos meios de massas e às altas instituições docentes dos Estados Unidos, presidiu também a organizações nacionais e foi o director da Koussevitsky Music Foundation da Biblioteca do Congresso. A sua obra crítica deixa entrever esta filiação, como quando se refere ao compositor mexicano Carlos Chávez, de quem diz que «de certo modo pertence ao grupo dos compositores dos Estados Unidos porque se formou parcialmente no nosso país», acrescentando: «a eficácia da política de boa vizinhança não encontra melhor exemplo que na música deste compositor mexicano». Continuamos, pois, num terreno *político* e Copland admite-o abertamente como tal([2]).

Acerca da crítica e algo mais

Musicólogos e críticas da América do Norte e da Europa (e também muitos na América Latina) coincidem, apesar das suas divergências, numa posição que poderíamos chamar *cosmopolita*. Mas este cosmopolitismo está viciado de raiz, já que as suas normas serão ditadas invariavelmente a partir de Nova Iorque, Paris ou Roma. O nacionalismo, na música de países colonizados ou ex-colonizados, é sempre visto como algo de obsoleto, superado ou balbuciante. Isto, do ponto de vista dos teóricos. Os meios de massas

([1]) Sobre a rede que estas e muitas outras organizações formam, como a Fundação Bariloche, o Instituto Torcuato di Tella, a Fundação Koussevitzky da Biblioteca do Congresso, etc., veja-se o Documento-Denuncia del Frente Antimperialista de Trabajadores de la Cultura (FATRAC) da Argentina, «De cómo USA usa la música como arma de penetración», na revista *Cine Cubano*, n.º 66/67, Havana, 1970. Estes aspectos do imperialismo musical foram também denunciados na Declaración Final del Encuentro de Música Latinoamericana, celebrado em Havana, em Setembro e Outubro de 1972, sob os auspícios da Casa de las Américas e outros organismos culturais cubanos (veja-se a revista *Casa de las Américas*, n.º 75, Havana, Novembro-Dezembro de 1972).

([2]) Aaron Copland, *ob. cit.* Para mais dados sobre as ligações de Copland com organizações profissionais, docentes, etc., veja-se o anuário *Who Is Who in America* (Chicago), onde, em alguns dos números, também aparece Carlos Chávez. Pode consultar-se, mesmo assim, o *Who Is Who in Music* (Chicago-Nova Iorque).

imperialistas estimulam, entretanto, o «pitoresco» e todos os pseudo-nacionalismos, com fins tanto comerciais como políticos. O cosmopolitismo dos críticos norte-americanos assume, no caso da América Latina, as formas do pan-americanismo, ao qual se submetem os compositores latino-americanos envolvidos por esta rede cultural.

Quanto aos compositores latino-americanos cuja posição seja autenticamente nacionalista e revolucionária no plano musical — e consequentemente anti-imperialista no plano político — é a crítica norte-americana e, em geral, a crítica «cosmopolita» a silenciá-los ou a «enterrá-los». O método é simples, como veremos, e constitui a *justificação teórica*, de um ponto de vista pretensamente estético, para eliminar esses compositores das programações de concertos, rádio ou discos. Utilizaremos um ou dois exemplos para ilustrar o método da crítica.

Vimos como Copland fala de Carlos Chávez. Noutra parte elogia-o superlativamente pela sua «recriação da música azteca imaginada», na sua *Xochipilli-Macuilxóchitl*, situando-o, como compositor, acima de Béla Bartók e de Manuel de Falla, o que é totalmente inadmissível, embora reconheçamos o alto nível estético e técnico e mesmo os valores nacionalistas da obra de Chávez.

No entanto, a outro compositor mexicano, tão importante como qualquer outro, Silvestre Revueltas, bem conhecido, aliás, pela sua militância revolucionária, Copland e o resto da crítica «cosmopolita» fazem todos os possíveis por minimizá-lo. Por exemplo, o ideólogo musical norte-americano diz de Revueltas: «Infelizmente, nunca se conseguiu libertar de um certo diletantismo, responsável pelo facto de as suas melhores obras se ressentirem na sua construção fragmentária.» É interessante notar de caminho que Copland rejeita Revueltas quase com as mesmas palavras — o mesmo método — que usou para reduzir Charles Ives ao equívoco papel de precursor (*pioneer*) na música norte-americana («não pôde organizar o seu material... de modo a obter uma impressão de unidade», isto é, era também *fragmentário*).

Uma abordagem semelhante encontramo-la no erudito musicólogo espanhol Adolfo Salazar, que considera Chávez como o compositor que levou a música mexicana à universalidade e Revueltas como o mero cultor de um «nacionalismo exacerbado». Estas opiniões da crítica tornam-se duplamente curiosas se as confrontarmos com a homenagem dirigida a Revueltas por outro grande criador latino-americano, Pablo Neruda, que dizia do músico mexicano:

...Tu grande y grandioso canto, tu ternura volcánica,
llena toda la altura como una estatua ardiendo(1).

Há, porém, uma outra afirmação interessante de Salazar, segundo a qual Revueltas deve à influência de Edgar Varèse «boa parte do seu tratamento exasperado da cor local». A afirmação parece excessiva, dadas as notáveis diferenças entre a arte de cada um dos compositores, embora seja verdade que há uma relação entre ambos. Tal como Revueltas, também Varèse teve de sofrer uma campanha de silêncio, quando não de mistificações. Tal como a Charles Ives, assinalou-se-lhe o papel de «precursor» ou de profeta sonhador de uma «música do futuro», embora o epíteto preferido pelos críticos para o caracterizarem seja o de «experimentalista puro». O que se procura ignorar ou subestimar, neste caso, é o espírito progressista e internacionalista de Varèse, a sua mensagem de humanismo e fraternidade e a sua posição anticomercial a toda a prova.

Autor, em 1931, de uma obra escrita exclusivamente para instrumentos de percussão (*Ionização*), Varèse não só conheceu e apreciou Revueltas mas também Alejandro García Caturla e Amadeo Roldán, os dois grandes músicos cubanos deste século que souberam romper com as atitudes colonizadas e criar uma música nacional a partir das raízes africanas do nosso folclore, evitando igualmente o outro perigo que espreita os criadores dos países latino-americanos: o de produzir uma música exótica e folclorizante para consumo das metrópoles.

O melhor negócio: a música popular

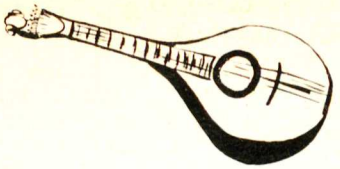
O caso de Cuba, entre outros países latino-americanos, poderia ser esclarecedor quando se analisa historicamente o imperialismo americano, usurpador de matéria-prima folclórica que imediatamente é elaborada nos estúdios da RCA ou da COLUMBIA e vendida no

(1) Pablo Neruda, *Canto General*, México, 1950. A citação de Salazar pertence ao seu livro *La Música Orquestral en el Siglo XX* (*ob. cit.*). Seguindo o nosso paralelo com a pintura, temos um caso semelhante no muralista Rufino Tamayo e no desenhador Cuevas, apresentados pela crítica norte-americana e pela OEA como os verdadeiros expoentes da pintura mexicana de hoje, face ao muralismo militante de Diego Rivera, Orozco, Siqueiros e Chávez Morado. Sobre a figura de Revueltas, consulte-se o trabalho de Juan Marinello, «Imagen de Silvestre Revueltas», em *Contemporáneos*, tomo II, Ediciones UNEAC, Havana, 1976.

mercado mundial da música como produto *made in USA*. Como vimos, o compositor que elabore a matéria-prima não tem de ser necessariamente um norte-americano. Pode ser, em nome da propaganda pan-americana, natural do próprio país saqueado. O que é americano, em todos os casos, é a empresa, a estrutura reprodutora.

Este fenómeno abrange hoje a música popular, com resultados muito mais lucrativos, e articula-se já directamente com a instrumentalização da chamada «cultura de massas» americana. Esta última constitui o maior perigo na sua outra vertente imperialista: a penetração cultural e a destruição das culturas nacionais, que analisaremos mais à frente.

Quanto às tácticas imperialistas de captação ou recrutamento de valores musicais latino-americanos para as suas estruturas culturais, generalizaram-se na música popular, terreno em que os imperialistas contavam já com uma frutífera «experiência-piloto» com a música negra de *jazz*, mil vezes deformada e comercializada. O mais recente e claro exemplo da aplicação dos métodos imperialistas na música popular nas suas duas vertentes (saque de matéria-prima/penetração cultural) temo-lo na chamada música *pop*, *rock* ou *beat*, como se lhe chamou nos anos sessenta. E se a última vaga deste movimento teve inicialmente o seu centro propulsor em Liverpool (berço dos Beatles), correspondeu à indústria musical americana o papel principal no aperfeiçoamento de um sistema que, à escala global, traçara as normas da «cultura de massas» no terreno musical. Com o que, diga-se de passagem, a música começa a situar-se no mesmo nível dos *comics*, em vários aspectos. Porém, esta é já outra história.



Capítulo 2

Colonialismo e música de consumo

O colonialismo cultural, tal como hoje o conhecemos, consiste basicamente na imposição de escolas, padrões e modas das metrópoles nos países dependentes, isto é, na exportação dos produtos culturais das potências neocolonialistas para seu próprio consumo pelos países «subdesenvolvidos». Este colonialismo cultural (artístico, tecnológico, pedagógico, etc.) constitui o veículo ideal para a penetração ideológica e isto é igualmente válido no terreno da música.

Sabemos que desde o século XVI até ao século XIX as potências colonialistas usaram a cultura como arma de submissão, quer destruindo as criações autóctones dos povos conquistados para impor os seus próprios valores quer limitando-se a marcar a cultura dos vencidos com o selo da «inferioridade». Por vezes utilizaram os dois meios, dos quais o segundo vinha a justificar o primeiro. No entanto, o imperialismo neocolonialista do século XX é outra coisa e usa métodos mais subtis e complexos.

A música como mercadoria

Uma característica inovadora do neocolonialismo contemporâneo no plano cultural é a sua «descoberta» do valor das culturas de povos colonizados, com a correspondente proliferação de estudos (etnográficos, antropológicos, filosóficos, estéticos) sobre as diversas manifestações desses povos. A título individual, esses estudos foram ocasionalmente positivos. Mais tarde converteram-se em outras tantas peças da engrenagem imperialista que paulatinamente ia convertendo os tesouros artísticos da humanidade em objectos de rapina. Deste modo, o capitalismo que, segundo Karl Marx, até os próprios «ossos dos santos converte em mercadoria» (1), chegaria, neste século, ao saque de algo aparentemente tão imaterial como a música. As sonoridades, melodias e ritmos dos povos «exóticos» foram outras tantas matérias-primas que uma prévia elaboração nos centros de Poder capitalistas tornava objectos quotizáveis no mercado mundial. Este processo tornou-se possível devido à invenção dos meios de reprodução mecânica do som e ainda mais com o aperfeiçoamento dos novos meios electrónicos de difusão de massas.

Isto é, o fenómeno do colonialismo cultural apresenta hoje duas facetas distintas: de um lado, a apropriação dos bens culturais (a música, neste caso) dos povos explorados e a sua transformação ou elaboração pelas estruturas reprodutoras das grandes metrópoles; do outro, e como parte de uma agressiva penetração cultural, a devolução a esses mesmos povos da sua própria imagem deformada, mediante a qual não só se lhes impõe a perda da sua própria identidade como, além disso, se lhes faz pagar altos preços por produtos elaborados nesses centros, sem terem recebido um só tostão por uma «matéria-prima» obtida gratuitamente por etnógrafos e musicólogos, quando não por profissionais da música comercial ou das agências e fundações imperialistas.

(1) Karl Marx, *El Capital*, t. 1, cap. III, Instituto Cubano del Libro, Havana, 1973, p. 96.

Modelos do comercialismo

A comercialização de qualquer produto musical, popular ou culto, é um fenómeno que se inicia nos Estados Unidos no primeiro quartel deste século, adquirindo proporções inusitadas com o desenvolvimento dos meios de difusão de massas. Se às empresas editoras de partituras coube a duvidosa honra de iniciar esta corrente de comercialismo, só com a era do disco gravado se pôde, na produção musical, chegar ao predomínio absoluto do mercantil sobre o artístico, cabendo finalmente à rádio e posteriormente ao cinema e à televisão o desenvolver e totalizar tais tendências, além de lhe proporcionar certo suporte teórico. Antecedentes desta comercialização da música existem desde há muito tempo, como se pôde comprovar, por exemplo, no caso da ópera (1), pois os empresários teatrais do século XIX não eram de certeza insensíveis aos benefícios pecuniários. O que caracteriza o comercialismo do século XX, estimulado pelos americanos, é o que Theodor W. Adorno considera a propósito de toda a moderna «indústria cultural», com a sua estandardização dos produtos artísticos, quando diz: «os produtos do espírito, na óptica da indústria cultural, já não são senão meras mercadorias» (2).

A partir do momento em que as editoras de Tin Pan Alley começaram a fixar quais as canções que poderiam ser populares — isto é, que se podiam vender — e quais as que não tinham essas possibilidades, o comercialismo da «indústria cultural» começava a estabelecer os seus padrões, moldes cuja rigidez se tornaria maior à medida que as suas possibilidades de variação pareciam ser mais ilimitadas.

Estes padrões ditados pelos empresários — e que correspondiam ao gosto da classe média norte-americana — estavam já estabelecidos quando nos anos vinte se fez sentir o impacte do *jazz*, a música dos negros norte-americanos, que conseguiu impor-se ao gosto dos europeus, ávidos de exotismo, e que os próprios americanos recebiam agora de volta, como um desafio. A sua resposta, a comercialização do *jazz*, não se fez esperar, e empreendeu-se aplicando a esta

(1) W. L. Crosten, *French Grand Opera: an Art and a Business*, King's Crown Press, Nova Iorque, 1948.

(2) Theodor W. Adorno, *La Industria Cultural*, Galerna, Buenos Aires, 1967, p. 9. Do mesmo autor: «A social critique of radio music», em *Kenyon Review*, 1945.

música os padrões rítmicos e melódicos das canções alambicadas do arsenal musical burguês. Uma vez realizada esta alquimia — que, se não produzia ouro multiplicava, pelo menos, as contas bancárias — seria relativamente fácil aos empresários aplicar os mesmos esquemas à música latino-americana e particularmente à cubana, o que deu à indústria musical americana o carácter de monopólio imperialista que hoje possui em grau superlativo.

Desde os anos vinte que a música popular dos países «subdesenvolvidos» passou a um primeiro plano mundial. A sua utilização como «matéria-prima» pelos compositores de música sinfónica da Europa Ocidental e dos Estados Unidos constituiu uma prática generalizada, que reflectia uma forma de colonialismo cultural(1). Porém, a falsificação grosseira e pseudopopular destes ritmos e géneros, «aclimatando-os» ao gosto burguês médio das metrópoles, para em seguida os transformar em discos e reexportá-los, constitui o processo que nos dá a verdadeira medida do imperialismo musical e das suas perigosas consequências como meio de nivelação e colonização do gosto, assim como de penetração ideológica à escala planetária.

Do erudito ao popular

Apesar de toda a importância que a rede de agências e empresas musicais imperialistas concedem à música «culta», o melhor negócio está, sem dúvida, na música popular, não podendo os capitalistas renunciar à lei do máximo lucro. As editoras de música popular de Tin Pan Alley e as empresas discográficas foram as pioneiras do que é hoje um fabuloso negócio. Nos anos vinte, a mal chamada *era do jazz* enriqueceu uns quantos empresários, enquanto os melhores músicos negros de *jazz* eram vítimas dos flagelos permanentes do capitalismo americano: o desemprego, a discriminação e a fome. Só havia trabalho permanente para as orquestras brancas de Paul Whiteman, Fred Waring ou Guy Lombardo, que falsificavam a autêntica música negra, «purificando-a» para os ouvidos brancos com o fim de

(1) Roy Travis, *African Sonata; Second Sonata for Piano Based on Rhythms from Traditional West African Dances*. University of California Press, 1974. Veja-se também Andre Jolivet, na sua obra sobre temas e ritmos «das colónias francesas», e Copland sobre temas da América Latina.

«sensibilizar as suas algibeiras». Nos anos trinta, as estruturas da música comercial fundiram-se com a rádio e a indústria cinematográfica de Hollywood na sua tarefa deformadora. Entretanto, o autêntico *jazz* tinha de se refugiar nos salões de má fama dos bairros marginais, ou ser registado nos chamados «discos de raça», destinados ao consumo da população dos guetos negros. Algo de semelhante acontecia com a chamada *folk music* das áreas rurais, geralmente zonas montanhosas e paupérrimas do Médio Oeste norte-americano. Esta música rural foi ainda mais marginalizada que a dos negros e só recentemente se converteu em objecto de exploração mercantil; pode afirmar-se que o *jazz* constituiu uma verdadeira «experiência piloto» dos mercadores da música. Talvez seja por esta razão que a música popular camponesa dos próprios Estados Unidos, ignorada até à última hora, tenha permanecido praticamente à margem de toda a evolução, enquanto o *jazz* se transformava vertiginosamente em menos de cinquenta anos, estimulado pelas condições da concorrência capitalista e pela própria dialéctica da luta de classes.

No mesmo sentido evoluiu a música afro-antilhana, e muito particularmente a de Cuba, assim como a brasileira — focos de atenção e vítimas propiciatórias do neocolonialismo cultural a partir do momento em que os magnatas da indústria musical comprovaram o êxito lucrativo da sua «experiência piloto».

A música tropical

Desde há séculos que se vinham infiltrando na Europa, através da Espanha, elementos musicais da América: a sarabanda, a chacona, o fandango, a *habanera*, plenamente integradas no repertório dos géneros europeus, deviam bastante às transformações que sofriam as formas musicais importadas em contacto com a América Latina. O principal centro propulsor dessas transformações foi Havana, ponto obrigatório de reunião das frotas das Índias.

Já neste século, a música cubana expandiu-se pelo mundo inteiro, podendo afirmar-se, com Alejo Carpentier, que constitui «a única força sonora que, no século XX, se pôde comparar ao *jazz*». A afirmação está longe de ser exagerada, já que, além disso, a música cubana exerceu em vários momentos uma saudável influência no próprio *jazz*, deixando também os seus vestígios na música do Brasil e no tango argentino.

Por outro lado, foi dito com intenção humorística que, ao invadir o mercado mundial, a música cubana se tinha tornado «imperialista», exercendo uma hegemonia hoje perdida devido a uma suposta «crise» do movimento musical popular de Cuba. Estas afirmações são insensatas pois baseiam-se em simplificações carecidas da menor análise. A história dos diversos fenómenos musicais da nossa época carecerá de sentido se não se determinar antes que forças económicas exercem o *controlo real* do mercado capitalista da música. É fácil comprovar que foram as companhias da «indústria cultural» americana as que usufruíram do grande apogeu da música cubana durante quatro décadas. Foram estas empresas reprodutoras e difusoras as que realmente exerceram uma acção tipicamente imperialista, na qual a música popular cubana era a matéria-prima que as estruturas americanas convertiam em produtos industriais para o mercado mundial. Tal como elaboravam e comercializavam o açúcar de Cuba, gravavam, editavam e vendiam os ritmos cubanos e obtinham a maior parte dos lucros.

Há que destacar que, embora a difusão da música popular cubana fosse um facto positivo e que em grande parte obedecesse à sua criatividade, qualidade estética e vitalidade rítmica e sonora, o facto da sua apropriação, durante tantos anos, pelas empresas difusoras americanas teve também consequências negativas, como a *deformação* e a *comercialização* desta música e a *mistificação* dos seus valores mais autênticos.

O próprio Alejo Carpentier assinalava, a este respeito, já em 1946:

> Por um raro paradoxo, a voga mundial que favoreceu certos géneros de dança cubanos a partir de 1928 provocou um dano imenso à música popular da ilha. Quando os editores de Nova Iorque e de Paris estabeleceram uma procura contínua de *sones*, de *congas* e de *rumbas* — designando o que quer que fosse sob este último título — impuseram as suas leis aos autores de uma música ligeira, até então cheia de graça e sabor. Exigiram simplicidade na notação, uma menor complicação de ritmos, um estilo «mais comercial»[...]. Deste modo surgiram esses «abortos» que se chamam *rumba-fox*, *canção-slow*, *capricho-afro*, *conga-fox* [...] que se ouvem em toda a parte, e que orquestras como a

> do senhor Xavier Cugat — particularmente bem colocado para adocicar todos os tipos de música latino-americana — se encarregam de difundir em larga escala(1).

A referência a Cugat é oportuna, pois este medíocre músico catalão representou, em relação à música latino-americana, um papel semelhante ao de Paul Whiteman na comercialização do *jazz*. Porém, a lista de compositores e directores de orquestra — norte-americanos e latino-americanos — que aproveitaram o filão da música comercial com «sabor tropical» é quase infinita.

Como exemplo dos abortos comerciais fabricados por músicos e empresários americanos, na base do saque dos géneros musicais cubanos e latino-americanos em geral, podem citar-se numerosos discos de longa duração (*long playings*) de músicos eminentemente comerciais como Stanley Black, Percy Faith, Morton Gould ou André Kostelanetz. Alguns discos de Stanley Black intitulam-se *Cuban Moonlight*, *For Latin Lovers*, *Music of Lecuona*, *Sophisticat in Cuba*, *South of the Border* e *Tropical Moonlight*. De Percy Faith poderíamos citar *North & South of the Border* e *Viva!*; Morton Gould tem, entre outros, o seu *Jungle Drums*; Richard Hayman um *Havana in Hi-Fi*; Mantovani, *Favourite Tangos* e André Kostelanetz um *Carnival Tropicana*, *Lure of the Tropics*, entre outros.

Estes pouquíssimos exemplos (que poderiam multiplicar-se desde já) bastam para ilustrar uma das modalidades da música comercial com as características do colonialismo cultural cujos mecanismos observámos anteriormente. Com menor ou maior técnica e sofisticação, conforme as características e capacidades de cada um desses músicos comerciais, em geral todos seguem os rumos traçados para a música latino-americana por Xavier Cugat, pioneiro da espoliação e deformação dos seus ritmos e que, em traços largos, são: *a*) selecção das melodias mais simples e «contagiantes»; *b*) simplificação das células e figuras rítmicas; *c*) «ocidentalização» dos timbres mediante o copioso uso de violinos e secções completas de cordas e madeiras; *d*) o carácter propriamente «tropical» é dado superficialmente por algumas melodias típicas, por algumas palavras em espanhol e através do emprego de instrumentos «exóticos» de percussão [maracas, bongo(2), etc.].

---

(1) Alejo Carpentier. *La Música en Cuba*. Fondo de Cultura Económica. México, 1946. p. 276.

(2) Tambor que os índios usam nas suas festas. (*N. do T.*)

Seguindo o modelo característico da indústria cultural, estes discos não pretendem dar-nos música (entendida como fenómeno artístico) mas antes uma mercadoria de luxo, um produto de consumo pseudocultural, destinado a certas formas de entretenimento patrocinadas pela sociedade de consumo capitalista. Como tal, é um produto acabado, no qual tem tanta importância o invólucro (a capa do disco) como a própria música. Os próprios títulos constituem um anúncio publicitário que, na maioria dos casos, bastarão para vender a mercadoria, sendo concebidos como parte integrante do *design* global do produto no qual predominam imagens exóticas ou eróticas, lúdicas ou sensacionalistas. Como assinala Adorno, «cada produto da indústria cultural é a sua própria publicidade». O próprio Cugat não era mais conhecido pela sua música que pelos seus ridículos chinós, pela sua esposa — cantora de segunda, que podia passar por sua neta — e o seu eterno cãozito *chihuahua*, referências que nunca faltavam nas ilustrações dos discos. No melhor dos casos, não se anuncia um género determinado de música, mas um nome, um ídolo, um país, uma atmosfera, uma moda. O fabricante de música parte a maior parte das vezes do pressuposto de que ao comprador não interessa a música mas fundamentalmente a distracção, a dança, os convencionalismos das reuniões sociais, o sensacionalismo, o turismo ou a adoração perene dos seus ídolos pessoais.

O mesmo tinha acontecido também com a música «clássica», a mais difícil de vender. As capas reflectiam, no texto e na imagem, muitos aspectos da personalidade do autor ou, mais frequentemente, a sua vida amorosa, segundo o padrão seguido pelo cinema e por certa literatura, como aconteceu com um livro de biografias de autores «clássicos» famosos que tem o ridículo título de *O Compositor Enamorado*(1).

A música funcional e os teóricos da rádio

Um dos casos mais transparentes do comercialismo musical revela, por sua vez, um dos seus aspectos mais grotescos. Trata-se da música para «trabalhar, estudar, levantar-se, comer, tomar banho,

(1) C. Clark, *The Composer in Love*, Roy, New York, citado por Alphons Silbermann: *Estructura Social de la Música*, Ed. Taurus, Madrid, 1961.

conversar, dormir, etc.». A conhecida orquestra de Melachrino é uma das que se especializou nesta farsa (*Music for Dinning — for Reading — for Relaxation — to Help you Sleep — to Work or Study by...*). Este tipo de música funcional surge de várias fontes. Por um lado, a prática dos clubes nocturnos e restaurantes tinha estabelecido a chamada *cocktail music*, que depressa passou ao repertório usual dos discos. Havia ainda a música de fundo (*background*) do cinema e da rádio. Por outro lado, as experiências de sociólogos e psicólogos sociais e industriais, baseando-se na obra do francês Le Play e na escola de Elton Mayo, tinham posto a psicologia social e industrial ao serviço do sistema capitalista através da manipulação da classe operária.

Tinha-se estudado nesses meios o efeito da música sobre o trabalho em fábricas, escritórios e oficinas. A terceira fonte é a dos teóricos da música funcional, compositores inicialmente e, mais tarde, alguns sociólogos especializados em estudos sobre a rádio e outros meios de massas.

Aaron Copland foi um dos primeiros músicos norte-americanos a dar-se conta das possibilidades do disco, da rádio e do cinema. Dos autodenominados compositores «sérios», foi o primeiro que se aventurou nos novos meios como o cinema e a rádio, ao mesmo tempo que se erigia em teórico e comentarista da nova música norte-americana. Tecnicamente bem apetrechado, Copland foi também dos primeiros a aderir à escola da chamada *música funcional*, surgida na Alemanha com o nome de *Gebrauchsmusik*(1). Porém, enquanto os compositores alemães desta tendência fizeram uma música ligada aos problemas sociais e até políticos do seu tempo, Copland dava-lhe uma outra interpretação. Para ele, os acontecimentos «externos» têm pouca relação com a música. «As guerras, as revoluções, as epidemias e os distúrbios raciais [*sic*] deixaram rastos surpreendentemente pequenos na música do passado», diz ele, deixando entrever de passagem o carácter profundamente reaccionário da sua ideologia, que coloca as lutas sociais no mesmo plano que «as epidemias». Os factos históricos, segundo o teórico norte-americano, só afectam a

(1) A *Gebrauchsmusik* (música «prática» ou «utilitária»), também ligada ao movimento da *Neuesachlichkeit* (nova objectividade), assumiu na Alemanha um carácter antiburguês em músicos como Hindemith e Krenek, e francamente revolucionário num Kurt Weill, colaborador de Brecht. Um dos teóricos da *Gebrauchsmusik* foi precisamente Bertold Brecht.

música enquanto criam novos públicos com distintas *necessidades musicais*, o que implica, portanto, que a música se deva adaptar às *novas funções* que cumpram essas necessidades. Se o músico do século XVII escrevia para a Igreja Católica, o compositor contemporâneo deverá escrever para a massa de novos ouvintes proporcionados pelos meios de massas.

Atribuir aos novos meios de reprodução e de difusão da música o terem provocado uma «mudança revolucionária» na produção musical significa que o pensamento de Copland se inscreve na corrente tecnocrática que pretende encontrar o motor da história nos progressos introduzidos pelas invenções técnicas. Copland coloca aos seus colegas a seguinte questão: «o problema é se nós, os compositores, podemos escrever uma música que corresponda aos interesses destes milhões de ouvintes a quem até agora não temos chegado e, se assim é, que género de música será», concluindo: «ao novo ouvinte musical haverá que proporcionar uma música compreensível».

Apesar dos seus protestos contra a possível baixa do nível artístico e do oportunismo musical, que se traduz em comercialismo, o apelo de Copland é um convite apenas velado para a produção de música em série para as «massas incultas» e para aproveitar os lucros proporcionados pela colaboração com as empresas de rádio que, segundo ele, devem «assumir o papel que os nobres do século XVIII tinham a seu cargo, quando rivalizavam entre si para assegurarem os serviços dos melhores compositores da época» (1).

O *gimmick* e a era dos ruídos

Sem estarem apetrechados com qualquer base teórica, os comerciantes da música realizavam, em todo o caso, as suas próprias versões de uma *música funcional* e dificilmente deixavam de fora qualquer função possível. Da *cocktail music*, que proporcionava um fundo agradável às conversas, até à música para adormecer, dava-se o caso paradoxal de que toda a música se estava a converter em *background*, em *fundo musical* para as variadas tarefas quotidianas.

(1) Aaron Copland, *Música y Músicos Contemporáneos*, Ed. Losada, Buenos Aires, 1945, parte III: «Los nuevos medios musicales: el compositor y la radiotelefonía», pp. 211-218.

A vida real convertia-se assim, na sociedade norte-americana, num decalque da ficção cinematográfica ou radiotelevisiva. Para fugir ao aborrecimento e à frustração da vida quotidiana norte-americana, que melhor que preencher os vazios com música, como nos filmes? Um sociólogo da Alemanha Ocidental notou-o com surpreendente seriedade: «quer se trate de um bem quer de um mal [...], a rádio e a sua música permitem pelo menos dominar o silêncio e as suas consequências, o isolamento, a solidão e o medo, enquanto outros meios, mais radicais, equivaleriam a suplantar um mal por outro muito pior» (1).

Não sabemos se esse remédio para combater o isolamento, a solidão e o medo, que Silbermann considera «muito pior», será o suicídio ou a revolução, embora o seu dramático argumento a favor da rádio como panaceia contra todos os males da sociedade capitalista seja certamente um índice do grau de alienação a que se chegou e também da importância que se atribui aos meios de massas como apoio do *statu quo*. Não menos importante é o facto de que, se se trata simplesmente de «dominar o silêncio», como eufemisticamente nota o sociólogo da Alemanha Ocidental, não será tão necessária a música: bastará o ruído.

É assim que esta música de fundo para «dominar o silêncio» e entreter os frustrados e solitários cidadãos do mundo do consumo, na prática, foi assimilando paulatinamente todo o tipo de ruídos, até culminar nessa voragem ruidosa que é a música *rock*. Porém, o salto não foi imediato. O cinema e a rádio, nos seus espaços de ficção e de aventuras, tinham proporcionado durante anos uma música eminentemente funcional que sublinhava a acção e se fundia ao mesmo tempo com os efeitos sonoros num todo único a que se dá o nome de *banda sonora*.

Ao mesmo tempo, simples músicos comerciais introduziram diversos ruídos e efeitos sonoros, os chamados *gimmicks*, na interpretação e instrumentação de canções da moda, provavelmente longe de qualquer teorização e desconhecedores da existência da *música concreta*, intenção sistemática e sofisticada de musicalizar os ruídos numa sequência magnetofónica. Uma orquestra comercial como a do comediante Spike Jones especializava-se em destruir qualquer canção através do simples recurso à reprodução dos efeitos de som sugeridos

(1) Alphons Silbermann, *La Música, la Radio y el Oyente*, Ed. Nüeva Visión, Buenos Aires, 1957.

pela letra. O êxito comercial de um processo tão grosseiro devia-se, segundo o próprio Jones, ao facto de que as canções escolhidas eram as que recentemente tinham passado de moda, tendo já saturado e aborrecido o público que se regozijava agora vendo a sua antiga favorita ridicularizada. O processo, no entanto, generalizou-se noutro sentido, ao converterem-se os *gimmicks* numa forma de anúncio publicitário, numa verdadeira *fórmula de identificação* de uma nova peça musical lançada no mercado. Se a canção falava de um cachorro, ouviam-se os latidos, se tratava de um amor à primeira vista numa linha de caminhos-de-ferro, escutávamos os ruídos do comboio. Assim se foram multiplicando as campainhas, buzinas, gritos, ruídos de motores... Não é por acaso que o grito gutural de Pérez Prado era a sua melhor carta de identificação nos Estados Unidos, não faltando em nenhum dos milhares de gravações de mambos feitas por orquestras norte-americanas. Poderia afirmar-se, em relação aos fabricantes e consumidores norte-americanos de música comercial, parodiando a linguagem publicitária, que «se não tinha gritos, não era um autêntico mambo».

A irrupção da música *rock*

A simples canção sentimental e adocicada com a marca de Tin Pan Alley ou as mais bem confeccionadas e de maior qualidade que se ouviam nos musicais da Broadway foram relegadas para um plano subalterno durante a Segunda Guerra Mundial perante o aparecimento de um novo fenómeno musical (na realidade, extramusical): elevação do *crooner* a figura principal na cena musical dos Estados Unidos, ídolo capaz de provocar as mais imprevisíveis reacções de histeria colectiva. O fenómeno em si não era novo. Os elementos que fazem parte da existência do *crooner*, como o sistema de «estrelas» ou «ídolos» e o predomínio da canção de conteúdo sentimental sobre qualquer outro, obedeciam a mecanismos previamente estabelecidos — e não só em Hollywood. A única novidade era a atmosfera de histerismo colectivo em torno de um fenómeno tão inócuo, já que os acessos de histeria massiva nos Estados Unidos tinham uma larga tradição noutros domínios. Sem dúvida alguma que a guerra foi habilmente aproveitada pelos promotores da indústria musical, que projectaram os novos ídolos de voz sussurrante e anémica até à fama, graças a um público formado na sua maioria por mulheres adolescentes cujos homens estavam mobilizados. O mais bem sucedido dos *crooners* foi o mafioso Frank Sinatra, a quem se seguiu uma larga lista de imitadores.

Terminada a guerra, o *crooner* sobreviveu como pôde na primeira etapa da guerra-fria e do maccartismo. Porém, nos anos cinquenta, década dos *beatnicks* e dos «rebeldes sem causa», surgia uma nova moda, o *rock and roll*, música mais dinâmica e nervosa, mais extrovertida e capaz de canalizar a rebeldia latente dos jovens. Mais uma vez se recorria então aos frutíferos filões da música negra, desta vez ao género conhecido como *rhythm and blues*, isolado dos guetos negros, do qual frequentemente surgiam futuros grandes intérpretes de *jazz*. Os *rhythm and blues* mantinham uma estrutura muito simples (os doze compassos tradicionais dos *blues*) e um ritmo e uma melodia quase elementares, comparados com a crescente complexidade do *jazz* moderno, que tinha conseguido incorporar as novas técnicas musicais do Ocidente e aplicá-las aos seus próprios fins.

Ao saquear o arsenal dos *rhythm and blues*, os promotores do novo ritmo fizeram algumas inovações. Em primeiro lugar, incorporaram alguns elementos da música dos *hillbilly*, canções *folk* do Médio Oeste, até então marginalizadas pela grande produção musical comercial. Como consequência disto, a guitarra passou a ocupar um primeiro plano na instrumentação, com os dispositivos electrónicos surgidos pouco antes. O ritmo simplificou-se, situando obsessivamente os acentos no quarto tempo do compasso de 4/4. O que é mais revelador é que as letras das canções perderam toda a relação com o meio negro dos *rhythm and blues*, convertendo-se, com o *rock and roll*, em espelho da gíria, modas, hábitos e costumes da jovem geração da classe média branca, cuja rebeldia de asas curtas encontrava fácil saída no derrotismo, nas drogas, na literatura existencialista. A nova dança que complementava esta música de *rock and roll*, semelhante ao *jitterbug* dos anos trinta, contribuía para canalizar as energias dispersas desta geração desconcertada que, nos estratos mais baixos, alimentava uma vaga de delinquência juvenil sem precedentes.

O ídolo paradigmático da música *rock* foi Elvis Presley, que no mercado do disco representava um papel semelhante ao de James Dean, ídolo cinematográfico dessa mesma juventude. Porém, o *rock*, mais que um estilo de música ou de dança, era antes de mais um fenómeno social e implicava um estilo de vida próprio. A juventude norte-americana do pós-guerra rebelava-se, ainda que timidamente,

contra os valores dominantes. Com a falta de uma lúcida consciencialização que os situasse de uma vez por todas perante o seu verdadeiro inimigo, o sistema capitalista norte-americano, a autodenominada «geração derrotada» teria de sucumbir e deixar-se manipular pelo próprio sistema, que ia adquirindo já as características típicas da época seguinte, com a sua ênfase no consumo de objectos de qualquer tipo, a sua retórica das «revoluções» tecnológicas e a sua manipulação totalitária do ócio das massas. A rebelião da juventude *rock* limitou-se à vida boémia, ao vestuário desalinhado, à gíria de grupo, ao álcool e às drogas.

Entre os *gimmicks* e os *gadgets*

Uma súbita descida na popularidade do *rock and roll* nos começos dos anos sessenta fez com que a indústria cultural norte-americana recorresse momentaneamente a uma das armas que mantém sempre em reserva: a «ressurreição» de estilos do passado. Contudo, estes ressurgimentos dirigidos costumam ser efémeros, já que a própria mecânica do capitalismo requer a renovação constante de formas, embora no fundo «tudo se mova mas nada mude»(1). O utópico regresso ao passado é apenas um intervalo entre dois períodos de mudanças intensas, entre dois estilos, ou melhor, modas que consigam atrair a atenção do público durante o tempo necessário para esgotar todas as suas possibilidades. Já nos princípios dos anos sessenta estava a surgir a mudança, meramente formal e epidérmica, como de costume, já que na sua essência não foi senão um prolongamento do fenómeno *rock*.

Na Europa Ocidental a música *rock* tinha-se infiltrado juntamente com os capitais norte-americanos investidos, que continuavam a política do Plano Marshall. Transformado no estilo *yé-yé*, o *rock* encontrou em Johnny Halliday uma espécie de Elvis Presley francês, a quem, inclusivamente, se havia mudado o nome para o «americanizar». A música de consumo norte-americana colonizava os eternos colonizadores europeus. Na Itália surgiam os *urlatori*, que culmina-

(1) Armand Mattelart, ciclo de conferências pronunciadas na Escuela de Periodismo. Universidad de La Habana, Setembro de 1972. Veja-se também o nosso trabalho «Medios masivos e ideología imperialista», na revista *Casa de las Américas*, n.º 77. Março-Abril de 1973.

riam na voz rouca de uma Rita Pavone. Na Inglaterra, o sistema de ídolos adoptava uma forma distinta: em vez de ídolos individuais, surgiam ídolos em grupo, como os Beatles e os Rolling Stones, espécie de versões de luxo da malta juvenil.

Entretanto, nos próprios Estados Unidos começava a dissolver-se a fé no *establishment* imperialista: os êxitos crescentes do campo socialista, as guerras de libertação dos países do Terceiro Mundo, as exemplares vitórias da revolução cubana, a heróica luta do Vietname, o despertar do povo negro da América do Norte — todos estes factos se repercutiriam na mentalidade do «norte-americano médio» e certamente nas correntes musicais. O *jazz* transformou-se pela primeira vez numa arma consciente do povo afro-norte-americano; começaram a proliferar as canções de protesto, que dariam fama a um Bob Dylan e a uma Joan Baez. A anteriormente relegada canção *folk* passava a primeiro plano como veículo dos novos conteúdos de protesto contra o *establishment*, contra a guerra, contra a discriminação.

Contudo, a influência dominante na década de sessenta seria a fórmula britânica representada pelos Beatles. Começava a era da música *beat*. Por boas que fossem as intenções dos quatro artistas de Liverpool, em breve se converteriam em objecto de manipulação dos empresários, atentos apenas às leis do mercado. Embora este quarteto tivesse inicialmente uma actuação positiva, recuperando a tradição vaudevillesca e quase tudo o que de genuinamente popular restava na Inglaterra, o uso indiscriminado dos ritmos derivados do *rock* levou-os para as órbitas da música popular-comercial norte-americana, lançando-os em seguida em busca de sonoridades exóticas, com o que se converteram em novos piratas de um colonialismo musical mais fácil e superficial que o anterior mas também mais lucrativo. Tal como outros grupos de perfil semelhante, recorreram aos ritmos afro-antilhanos, à música árabe e à hindu. Porém, basta uma simples comparação entre o uso puramente tímbrico e de efeito que davam à cítara hindu e a audição de um verdadeiro intérprete desse instrumento, como Ravi Shankar, para nos darmos conta do efeito nivelador e colonizador da sua intenção. Embora, tal como o legendário rei Midas, convertessem em ouro tudo o que tocavam, musicalmente apenas conseguiam empobrecer os ritmos e formas musicais que tentavam incorporar no contexto *beat*, longe do verdadeiro espírito dessas manifestações musicais.

Em pleno auge da «sociedade de consumo», os Beatles foram

facilmente apanhados pelo sistema de ídolos, até se converterem em mais uma empresa capitalista, a empresa Apple, que não só vendia discos e filmes mas também revistas juvenis, camisolas desportivas, emblemas para as lapelas, relógios e todo o tipo de objectos. O *gadget*, o objecto desnecessário que o público consumidor se vê compelido a comprar por um anúncio das agências publicitárias que promovem a última moda; o *gadget* que, em última instância, se converte em mola propulsora da sociedade de consumo com os seus imperativos publicitários, «Compre mais!» ou «Compre algo!»(1), convertia-se em medida de todas as coisas. O músico que se iniciava na corrente dos *gimmicks*, no mercado dos ruídos e das sonoridades exóticas quotizáveis no mercado, era finalmente absorvido pelo mundo dos *gadgets*. O presunçoso criador musical acabava como vendedor de camisolas.

Os ídolos e a retórica fascistóide

O sistema de ídolos é um dos mecanismos-chave do capitalismo moderno para isolar a juventude daquelas que seriam as suas tarefas e projecções lógicas. A rebeldia — latente ou actuante — da juventude é canalizada através destes ídolos que, ao proporem normas de comportamento distintas ou antagónicas às da geração anterior, da qual aspiram a «emancipar-se», criam a ilusão de que o conflito da sociedade é um conflito entre gerações, com o que pretendem escamotear a luta de classes. Este é o objectivo primordial de todo o aparelho superstrutural da burguesia norte-americana. Os ídolos *beat* ou *rock* propõem à juventude normas de comportamento extravagantes, «rebeldes», mas que na realidade são manipuladas pelo aparelho dos meios de comunicação social capitalistas, que assim apresentam um modelo a seguir que reduz a rebeldia a formas superficiais de comportamento social, a hábitos e atitudes, a *modas* que beneficiem, em definitivo, a sociedade de consumo e contribuam para a perpetuação do sistema. O ídolo converteu-se em catalisador da rebeldia, ou pelo menos num dos catalisadores.

(1) De anúncios aparecidos no *New York Times* e outros periódicos norte-americanos. Veja-se Vance Pachard, *Las Formas Ocultas de la Propaganda*, Buenos Aires, 1958, e Jules Henry, *La Cultura contra el Hombre*, Siglo XXI Editores, Mexico, 1967.

> Nesta perspectiva [diz Michele Mattelart] o ídolo representa na realidade o mecanismo-chave que permite à ideologia dominante isolar a juventude no que chamaria «juvenilidade», isto é, em encerrar os jovens num espaço autónomo, num espaço neutro, separado da realidade concreta [...]. Paralelamente à ordem social, onde os adultos agitam os seus interesses contingentes e transcendentes, forma-se a «ordem juvenil», inocente, ignorante, protegida, amimada pela sociedade de consumo que lhe proporciona divertimentos, ídolos, modas, música, polariza os interesses num estilo de vida, num estilo de ser jovem que se apresenta sempre como *universalizador*...(1)

Isto é, o sistema de ídolos, que por um lado fortalece o individualismo e mantém a ilusão capitalista de que «qualquer um pode conseguir», é ao mesmo tempo uma constelação de mitos e fetiches para os jovens, com o fim de os isolar dos problemas reais da sociedade e, sobretudo, da problemática da luta de classes. Afasta-se ou adia-se a revolução social e em seu lugar insere-se um palavreado retórico sobre «revoluções» tecnológicas, artísticas ou juvenis, sobre uma suposta «revolução musical» ou sobre a tão cacarejada «revolução sexual» sob o signo dos *hippies*. Mesmo no caso pouco frequente em que um destes ídolos ou *vedettes* se manifeste contra o sistema ou contra as guerras imperialistas e a favor dos oprimidos, os próprios mecanismos do sistema rapidamente o silenciam. É assim que as canções de protesto de um Bob Dylan, uma vez gravadas e difundidas pelas empresas do *establishment*, convertido o próprio Dylan em milionário e ídolo passageiro dos jovens, são recuperadas pelo sistema. A mensagem de protesto é ocultada pelo próprio intérprete, que vai resvalando para posições cada vez mais conformistas. O protesto inicial vai-se convertendo em mera retórica.

O mesmo sucedeu com os Beatles, a quem Brian Epstein, o seu empresário, proibiu que, nas suas canções ou em declarações à imprensa, fizessem referência a temas «polémicos» como a guerra e a revolução. Um dos seus componentes, John Lennon, tinha escrito

(1) Michele Mattelart, «El conformismo revoltoso de la canción popular», em *Cine Cubano*, n.º 69-70, 1972.

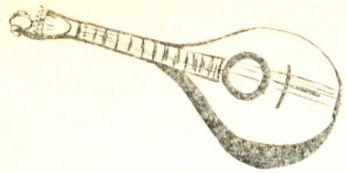
uma canção chamada *Revolução*, na qual manifestava a sua adesão à violência revolucionária dizendo: «Contem comigo.» Lennon demonstrou, porém, que preferia continuar a ser ídolo do mundo *rock* juvenil em vez de revolucionário, acedendo a mudar a letra, cuja versão final dizia: «não contem comigo»... porque «não estou seguro». Depois da dissolução do famoso conjunto, o próprio Lennon confessou que se havia deixado manipular pelos empresários da indústria cultural (produtores de cinema e discos, editores de revistas, organizadores de concertos). Num artigo sobre Lennon e a desagregação dos Beatles, o periodista Andrew Kopkind analisa a intrincada rede de papéis repressivos e mitos manipuladores que conformam o sistema de ídolos da «cultura *rock*». Diz Kopkind:

> Os estilos mentais «revolucionários» e a música e as letras «radicais» do *rock and roll* foram contrariados pelos valores do comercialismo, do autoritarismo, do culto da personalidade, do sexo: tudo o que vincula e que alimenta a cena *rock*. Como Lennon explica, as fortunas e as carreiras dependem do êxito do sistema de estrelas até que a estrela-objecto afogue o artista-sujeito. Porém, isto ainda não é tudo. Foi necessário criar um público que respondesse massivamente às procuras do comércio *rock*, para que comprasse *Sargeant Pepper*, lesse *Rolling Stone*, visse *Hello*, comprasse roupas *Apple*, pensasse pensamentos *Apple*, sonhasse sonhos *Apple* [...]. Quando os Beatles cantavam as drogas e os Stones cantavam as lutas de rua, martelavam o público com a libertação, em vez de o apoiarem na sua luta. Os valores antilibertadores da mitologia *rock* — o comércio e a obediência — têm de se comprar juntamente com a música [...]. As estrelas *rock* e os heróis *pop* converteram-se em figuras de autoridade, capazes de integrarem as vidas isoladas da massa jovem da classe média branca [...]. O culto do *rock* apropria-se das necessidades reais e das aspirações básicas dos brancos e canaliza-as para os corpos das estrelas-objectos. Este processo produz-se sem consciencialização e sem lutas. Produz-se porque o público está atomizado, não porque esteja unido(1).

(1) Andrew Kopkind, «I wanna hold your hand: John Lennon after the fall», em *Ramparts*, Abril, 1971.

O ídolo manipulado — muito mais eficaz quando nos seus começos projectou uma imagem «rebelde» — converte-se em modelo de atitudes e comportamentos para os jovens, em iniciador de modas que neutralizam qualquer possível tomada de consciência revolucionária. Não é por acaso que o ídolo se apresenta, finalmente, como o «cidadão modelo», conformista e satisfeito consigo próprio, tal como um Elvis Presley ou um Johnny Halliday, mostrando-se felizes por servirem num exército imperialista, ou um Feliciano, ídolo-objecto destinado aos latino-americanos, manifestando a sua concordância com o «estado livre-associado» de Porto Rico.

Quer dizer que, como parte da «indústria cultural» ou da chamada «cultura de massas» produzida por essa indústria, o pequeno mundo da música *rock* (ou *pop, beat, yé-yé, go-gó*, etc.) não passa da integração final da música comercial no mundo dos objectos e produtos da «sociedade de consumo», manifestação fascistóide da manipulação e da diversão ideológica do moderno complexo militar-industrial capitalista.



Capítulo 3

O popular e o pseudopopular

Um dos mais negativos fenómenos que presentemente afectam a terminologia musical é a proliferação de termos consagrados pela falaciosa classificação surgida na sociedade capitalista para substituir a antiga divisão da música segundo as suas funções. O que inicialmente desperta a atenção é que tais designações sejam exclusivistas: *música culta-música popular*; *música séria-música ligeira*; *música folclórica-música moderna*, etc. Quer dizer que cada termo forma um par fortemente polarizado com outro que é o seu contrário, em relação ao qual se define, enquanto a inter-relação que vincularia todos estes termos num sistema prima pela sua ausência. Anteriormente, nas sociedades pré-capitalistas, os diversos tipos de música formavam um todo orgânico no qual cada tipo correspondia a uma função, sem maiores contradições que aquelas que pudesse haver entre o «braço esquerdo» e o «braço direito» (por exemplo, *música religiosa-música profana*); em todo o caso, os dois termos não eram antagónicos, mas antes complementares.

Esta classificação arbitrária que, longe de ser esclarecedora, é

fonte de confusões e subterfúgios, é uma função do mercantilismo que na «sociedade de consumo» invade o campo da cultura e da criação artística, convertendo os produtos culturais em mercadorias, nas quais o valor de troca se impõe ao valor de uso(1). No entanto, os diversos tipos de música abrangidos por esta nomenclatura não mantêm qualquer coerência, não correspondem a um sistema homogéneo — tendendo inclusivamente a ser eliminados na etapa actual — devido ao facto de estes termos terem surgido em diversas etapas do desenvolvimento da sociedade capitalista. Às vezes reflectem claramente a sua dependência do facto básico da divisão da sociedade em duas classes antagónicas — burguesia e proletariado — como na polarização entre música *culta* e música *popular*. Outras correspondem à intenção de definir uma situação *de facto*, como no caso da música «ligeira» em oposição à música «séria», intenção na qual vemos já implícita, embora ainda de modo embrionário, uma divisão de funções. Daí que a música ligeira seja uma «música de entretenimento» e a séria tenha como objectivo «cultivar o espírito»(2).

O «folclórico» e o «popular»

O terreno em que mais confusão se introduziu foi o do «folclórico», estabelecido artificialmente como categoria à parte do «popular». Assente-se desde já que esta diferenciação não surge logo desde o início. Nos princípios do século passado, os irmãos Grimm iniciam na Alemanha os seus trabalhos com a literatura oral e em 1846 a

(1) Karl Marx, ao assinalar em *O Capital* (vol. I) o carácter fetichista da mercadoria, considera: «o mistério da forma mercadoria consiste [...] em que ela devolve ao homem, como um espelho, os caracteres sociais dos próprios produtos do trabalho como qualidades naturais sociais destas coisas e, por isso, também a relação social dos produtores, relativamente ao trabalho total, como uma relação entre objectos, de carácter social e existente fora deles.» Partindo da análise de Marx, Theodor W. Adorno adverte que o valor de troca «se impõe de modo muito especial no âmbito dos bens culturais, porque este âmbito aparece no mundo das mercadorias justamente como subtraído ao poder de troca, como um campo de imediatividade a respeito dos bens e, por sua vez, é a esta aparência, e só a ela, a quem devem os bens culturais o seu valor de troca» (Theodor W. Adorno, *Disonancias; Música en el Mundo Dirigido*, Ediciones Rialp, Madrid, 1966.

(2) A indústria cultural capitalista criou a sua própria música «funcional», que não passa de mais um produto comercial. A esta farsa da música «para descansar, ler, dormir, acordar, etc.» já nos referimos no capítulo anterior.

palavra *folclore* foi criada por William John Thoms. «O próprio termo *folk-lore*», diz o musicólogo argentino Carlos Vega, «foi lançado para substituir a palavra *antiguidades*, que a precedeu em semelhantes circunstâncias, e até se tem pretendido que a palavra *lore* significa não só saber mas também *saber adquirido com o decorrer dos tempos.*»(1)

A chamada etnomusicologia começa em 1882 com o trabalho de Theodore Baker *Acerca da Música dos Selvagens da América do Norte*. É evidente a prematura vinculação dos estudos folclóricos e etnomusicológicos ao colonialismo, nomeadamente quando se referem aos «selvagens» da própria metrópole. Ora, assim como o colonialismo paralisa a vida e o desenvolvimento histórico dos povos conquistados, também os estudos folclóricos convertem as criações artísticas desses mesmos povos numa simples colecção de dados, em «curiosidades antigas», em peças exóticas de museu. Nega-se o presente e impede-se o futuro destes povos, enquanto se *sacraliza* o seu passado, com o que se justifica a afirmação de «povos atrasados» e se lhes nega qualquer possibilidade de evolução.

Ora, se folclore significa «saber popular» ou «saber do povo», para quê fazer uma diferenciação entre música folclórica e música popular? Uma vez que a música folclórica é sem dúvida parte do *acervo popular*, da *cultura popular*, tal distinção é absurda e obedece aos mesmos mecanismos do consumo que as classificações anteriormente mencionadas estabeleceram. Para a sociedade de consumo capitalista, *o popular é o que se vende*, e daí a situação paradoxal de uma sociedade em que o popular, agora convertido em *pop*, não é concebido e realizado pelo próprio povo mas *dirigido* pelos magnatas da «indústria cultural» e pelos seus especialistas assalariados para consumo do povo. Daí resulta que, ao referirmo-nos a esta música *pop*, essencialmente comercial, a devamos denominar de *pseudopopular* para a distinguir de uma música verdadeiramente popular, isto é, criada pelo povo.

Claro que a música comercial é, por definição, uma música elaborada com o único propósito de ser vendável e ao qual se subordina necessariamente qualquer outra consideração, mesmo de ordem estética. As distintas manifestações desta música têm apenas

(1) Carlos Vega, *Panorama de la Música Popular Argentina*, cap. I: «La ciencia del folklore», Ed. Losada, Buenos Aires, 1944.

em comum o facto de que todas «estão plenamente contidas no mundo da mercadoria, são elaboradas tendo em vista o mercado e orientam-se segundo este mercado», como T. W. Adorno assinalou. No entanto, ainda não fica muito claro em *que* é que se distingue concretamente esta música, como *produto cultural acabado*, da música genuinamente popular que, por outro lado, *pode ser reproduzida com fins comerciais* e conseguir grande venda, tal como a chamada música séria, culta ou de concerto, sem que isto altere a sua essência. Para aumentar a confusão, cada vez são mais frequentes os casos em que a música comercial utiliza elementos da música culta, da popular actual e da folclórica ancestral. Como distinguir então o verdadeiro do falso, o popular do pseudopopular, o sinfónico do pseudo-sinfónico? Torna-se necessária, para além da análise geral do fenómeno social e comercial, uma análise pormenorizada dos diferentes parâmetros de ambas as músicas, para assinalar, pelo menos aproximadamente, as fronteiras entre elas, ainda que estas permaneçam sempre num terreno algo movediço.

Do Café dos Músicos ao Tin Pan Alley

Convém traçar, ainda que muito sumariamente, as linhas gerais do processo que conduziu à actual música de consumo, cujos antecedentes mais reconhecíveis podemos situar, mais ou menos, nos *café-chantant* e *café concert* parisienses dos fins do século XVIII. O seu protótipo é o Café dos Músicos (*Café des Musiciens*) que já nos meados do século oferecia à sua clientela do Boulervard du Temple um repertório de *chansons*, *chansonnettes*, trechos de óperas e operetas, etc., que a pouco e pouco iriam configurando o estilo de uma «música de entretenimento» cujo auge é o espectáculo de «variedades» (termo desde logo permutável com os de vaudeville, *music-hall*, etc.), mais tarde estruturado por sua vez na *revista musical* que culminará na *musical comedy* da Broadway(1). Toda esta música ligeira e frívola, amorosa ou cómica, embora sempre divertida, não se distingue substancialmente daquela que de há muito se vinha cantando nas ruas e nas festas públicas e privadas, excepto no facto de que agora se canaliza num género à parte, com locais especificamente a ela destinados (cafés, *cabarets*, teatros) e pela influência crescente de uma personagem que o cinema de Hollywood imediatamente se encarregaria de mistificar: o empresário. Com o aparecimento deste promotor e agente publicitário, desde início, esta música ligeira que se vai expandindo como a pólvora por toda a Europa e pelos Estados Unidos é de facto já um produto comercial. No entanto, continuará a ser um negócio em pequena escala até ao aparecimento das grandes casas editoras e sobretudo da indústria do disco.

(1) Luciano Ramo, *Historia de las Variedades*, UTEHA, México, 1961.

O primeiro monopólio capaz de alterar o panorama da música ligeira e marcar modelos de validade «universal» (leia-se: para um mercado mundial) foi o das firmas editoras de Nova Iorque instaladas em Tin Pan Alley desde 1914, ano em que se organizou a ASCAP (Sociedade Americana de Compositores, Autores e Editores)(1). Durante mais de trinta anos a ASCAP — e a cidade de Nova Iorque — manteve um virtual monopólio sobre a música nos Estados Unidos e exerceu um controlo particularmente importante sobre a *canção*, desde então submetida a normas estritas, do número de compassos à duração, reduzida aos três minutos do *single*, o disco padrão simples.

Padrões semelhantes, ainda que menos rígidos, estabeleceram-se para as orquestrações ou «arranjos» e, muito mais rígidos, para as letras das canções. Era sem dúvida nesses textos que melhor se reflectia a ideologia tipicamente pequeno-burguesa dos autores da ASCAP e dos interesses que representavam. Estes compositores de canções, na sua maioria emigrantes ou filhos de emigrantes judeus e irlandeses, com certo verniz cultural e que lutavam por «abrir caminho» na dura sociedade capitalista norte-americana, expressavam as aspirações de uma juventude não demasiado jovem (empregados com mais de vinte anos e com suficiente capacidade aquisitiva para sustentar o mercado do disco), e cujos «sonhos dourados» se moviam dentro de um estreito quadro conformista. Como o assinala o crítico H. F. Mooney, numa brilhante análise da época, o tema omnipresente nessas letras era o amor (segundo cânones *quase* vitorianos). Eram também obrigatórias, porém, as alusões ao mundo

(1) A ASCAP (American Society of Composers, Authors and Publishers) foi legalmente privada do seu monopólio absoluto em 1941, mantendo-se, porem, praticamente sem concorrência considerável ao longo de mais quinze anos.

sofisticado de uma burguesia cosmopolita de novos-ricos, tal como se reflecte em canções que fazem referências ao Parténon, à Mona Lisa, aos castelos do Reno, ao teatro russo e às rapsódias de Liszt, a Freud e à psicanálise, a Paris em Abril ou às gôndolas em Veneza, aos chás e *cocktails* para dois e às *penthouses* na Quinta Avenida ou na Park Avenue(1).

Era uma atmosfera semiculta e ao mesmo tempo puritana, da qual estavam excluídos os temas sociais e políticos e, claro, o mundo «sórdido» das minorias raciais. Não havia lugar para o negro dos guetos e o muito que a música comercial devia ao *jazz* era convenientemente adulterado e dissolvido mediante vocalizações e orquestrações que produziam um som «branco», europeu. É necessário esclarecer que esta situação mudou consideravelmente a partir da liquidação do monopólio da ASCAP mediante uma lei judicial, processo que analisaremos posteriormente(2).

Padrões da música de consumo

Para lá do mencionado esquematismo quanto à estrutura e número de compassos das canções, à duração das peças de acordo com os limites do disco e à retórica do amor «cavalheiresco» e à vida sofisticada, existe uma série de padrões rígidos que caracterizam a música comercial, cuja análise poderá servir de base para distinguir o *pop* ou o pseudopopular (o «popular» dirigido, comercial ou de consumo) da genuína música criada e elaborada por sectores populares.

(1) H. F. Mooney, «Popular music since the 1920's: the significance of shifting taste», em *American Quarterly*, University of Pennsylvania, 1968. Entre os autores de canções de origem judaica estão alguns dos mais proeminentes, como George e Ira Gershwin, Harold Arlen, Jerome Kern, Vernon Duke (Dukelsky), Irving Berlin, Herman Hopfeld e Vincent Youmans, assim como os Hammerstein. Entre os irlandeses estão George M. Cohan, Rodgers e Hart, etc.

(2) Nos meados dos anos cinquenta começaram a consolidar-se emissoras e pequenas companhias de discos que difundiam música de autores não pertencentes à ASCAP e completamente desconhecidos em Nova Iorque. Os primeiros grandes êxitos — coincidentes com os inícios do *rock and roll* — provinham de cidades como Filadelfia, Oakland, Chicago, Louisville (Kentucky), Los Angeles, Portland (Oregão), Memphis e Nashville (Tennessee), actual empório da música *country-western*.

A) TEMA E VARIAÇÕES: praticamente a música de todo o mundo seguiu sempre o modelo do tema com variações. No entanto, isto é particularmente claro nos períodos «clássicos» da música europeia e na autêntica música popular, embora em cada caso o carácter das variações seja muito distinto. O que é característico no padrão comercial é o abandono ou eliminação das variações e o ênfase no *tema*; trata-se de uma *fetichização* do tema musical, em desfavor do elemento que é precisamente o portador da maior carga de criatividade, quer se trate de um compositor ou de um improvisador(1). Isto é evidente nos arranjos comerciais sobre temas de Tchaikovsky, Debussy, Ravel, Rachmaninov e Beethoven, entre outros, que passaram a estar na ordem do dia na década de trinta. Sobre a prática deste tipo de «arranjos», diz Theodor W. Adorno:

> A prática dos arranjos musicais expande-se segundo as dimensões mais diversas. Surge o momento em que se apodera do tempo, quebra de modo evidente as ideias criadoras coisificadas, arranca-as ao seu contexto original, montando-as para constituir um *potpourri*: destrói a rica e variada unidade de obras inteiras e expõe apenas frases ou movimentos isolados [...]. A prática dos arranjos procede da música de salão. Trata-se da prática do entretenimento requintado, que extrai dos bens culturais a pretensão de nível e qualidade, mas ao mesmo tempo modifica a função dos referidos bens, convertendo-os em matéria de entretenimento ao género das canções da moda(2).

(1) Arnold Schönberg considerava que «a arte não está sujeita a uma só parte das suas componentes; portanto a música não está sujeita a um tema [...]. A breve forma que chamamos tema não deve ser nunca o único padrão com que se aprecie a forma mais ampla, de que aquela, na realidade, não é senão a mínima parte» (A. Schönberg, *El Estilo y la Idea*, Ed. Taurus, Madrid, 1963). Também Alejo Carpentier reagiu lucidamente contra esta sobrevalorização do tema musical: «se o hábito não faz o monge», adverte Carpentier, «o *tema*, em música, não chega para validar um bilhete de identidade» (A. Carpentier, «América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música», em *América Latina en su Música*, antologia da UNESCO, Siglo XXI Editores, México, 1977).

(2) A análise de Adorno, uma das mais profundas e esclarecedoras que se fizeram sobre a música de consumo, sofre de um defeito básico: a sua escassa valorização das músicas populares de qualquer latitude, o que dá lugar a muitas

Com a genuína música popular sucede o mesmo. Por exemplo, nas músicas de ascendência africana, como no *jazz* ou no *son* cubano, as variações são tanto ou mais importantes que o tema. Ora, apesar de o campo da canção ser mais restrito, também aqui podemos observar que, numa modalidade como a «trova» tradicional cubana, não existe uma forma rígida mas variantes estruturais muito livres, quase infinitas, o que provavelmente contribuiu para a sua marginalização do circuito comercial. Por vezes, como sucede com o *corrido* mexicano, no *punto* cubano e nos géneros baseados na alternância de copla e estribilho, o que varia é o texto cantado. A música comercial, em troca, prefere temas simples, com escassas modulações, breves e repetitivas. A ideia básica que está por detrás dessa simplificação é *que o tema se identifique e se recorde facilmente*, convertendo-se numa espécie de *jingle* publicitário, com a única diferença de que neste caso a canção *se anuncia a si mesma*, tornando-se em mera ampliação do seu próprio anúncio. O mesmo sucede frequentemente com o texto, que costuma converter-se em verdadeiro *slogan*, em marca comercial da canção.

B) IMPROVISAÇÃO: elemento quase perdido na chamada música culta europeia, mas que foi importante na época de Bach, Mozart e até de Beethoven, a improvisação é parte fundamental de quase toda a música popular mundial: da harpa da planície venezuelana às «lâminas de som» do saxofonista John Coltrane, passando pelas artes jogralescas do cantor popular ambulante da Argentina, do cantor de décimas e de *sons* cubanos ou do sambista brasileiro. Na música de consumo de Tin Pan Alley, com o predomínio de arranjos orquestrais rígidos e polidos, pouco ou nenhum lugar há para a improvisação. Claro que isto não é válido para a música *rock*, que representou uma mudança de noventa graus na rotina da música de consumo.

C) CRIATIVIDADE E INOVAÇÃO: a criatividade de um músico reflecte-se principalmente na riqueza das suas variações e na coerência interna das mesmas (a palavra «invenções» reflecte bastante fielmente esta qualidade). O desenvolvimento de uma linha melódica ou de um contraponto é ao mesmo tempo lógico e orgânico

confusões e invalida algumas das suas formulações. Adorno confunde, por exemplo, o *jazz* com as versões comerciais do mesmo, e adopta geralmente uma posição eurocentrista e elitista (em *Disonancias...*, *ob. cit.*)

— embora talvez fosse mais correcto equipará-lo a um desenvolvimento dialéctico — e a originalidade não poderá estar em contradição com estas condicionantes. Até certo ponto, a parte reproduz o todo. Segundo Arnold Schönberg, para quem o essencial radicava na *ideia musical*, esta ideia não era senão «a peça na sua totalidade»(1).

Na música comercial ocorre algo muito distinto. Os critérios de *criatividade* e *originalidade* assemelham-se ao de *novidade*. Poderia dizer-se que esta «novidade» é uma originalidade de menor importância. Quer dizer que se é «original» na modificação de elementos superficiais. O «novo» é uma das principais bases na promoção de vendas, numa sociedade que deve mudar constantemente o *design* dos seus produtos, ainda que, no fundo, nenhuma mudança seja substancial. É assim que o elemento «novidade» pode ser algo de superficial, como o timbre «distinto» da voz de um cantor, uma mudança de forma instrumental, a adição de elementos «exóticos» ou electrónicos, ou simplesmente a adição de ruídos e *gimmicks*. Em oposição ao desenvolvimento orgânico intrínseco à criação musical, a música fabricada em série segue um desenvolvimento *mecânico*: inventa-se um tema, acrescenta-se-lhe uma segunda parte, faz-se uma orquestração; por fim trata-se de um processo de adição, semelhante ao do fabrico em série, em que por vezes participa uma equipa, tal como no trabalho em cadeia (o autor da melodia, o da letra, o «arranjador», etc.)(2).

D) EVOLUÇÃO LENTA OU ACELERADA: ao contrário da música popular tradicional, que evolui lentamente e prolonga o velho no novo, num processo de transmissão oral, a música de consumo evolui num ritmo acelerado, vertiginoso, determinado pelas leis do mercado e da concorrência capitalista. Poderíamos distinguir ambos os fenómenos a partir da observação seguinte: um evolui segundo factores *intrínsecos*, o outro principalmente por motivações extrínsecas. A música popular, surgida num meio e dentro de um grupo social ou étnico determinado, evolui de acordo com as leis que regem a evolução desse grupo, da sociedade em geral e da interacção

(1) Arnold Schönberg, *ob. cit.*

(2) Já Edgar Morin assinalava, referindo-se à pseudocultura de massas norte-americana, que «é produzida de acordo com as normas massivas da produção industrial e expandida através das técnicas de difusão de massas» (em *L'Esprit du temps*, Ed. Grasse, Paris, 1962).

entre esta e o grupo. Normalmente é uma evolução lenta, embora notavelmente acelerada nos últimos cinquenta anos pelos imperativos de uma sociedade altamente tecnicista e ainda pela acção invasora da música de consumo. Essa evolução, tal como a da música clássica ocidental, segue um desenvolvimento mais ou menos linear (ainda que se possam detectar ciclos e assinalar-se casos atípicos, como o do *jazz*) e em que cada passo em frente representa um progresso permanente.

O mesmo não sucede na música de consumo, regida pelas leis de um mercado de alto índice de irracionalidade, onde se observam ciclos que correspondem aos ciclos típicos da *moda*. Até certo ponto, estas modas podem-se *prever e manipular*, principalmente quando são impulsionadas a partir de centros de poder económico que possuem uma complexa e extensa rede publicitária.

E) RITMO E MÉTRICA: no caso específico da música popular dos últimos cinquenta anos, pode afirmar-se que esta tem sido marcada, no mundo inteiro, pela influência da música de ascendência africana. Ora, esta música (como também grande parte da música popular da Europa Central e Oriental, da de diversas repúblicas soviéticas, da Ameríndia e da de amplas zonas do Extremo e Médio Oriente) caracteriza-se pelo importante papel funcional e expressivo dos seus ritmos e pela supremacia do ritmo sobre a métrica. Na música culta ocidental assistiu-se durante séculos a um conflito entre ritmo e métrica que culminou no triunfo desta última e na absorção quase total do ritmo pela métrica(1).

O mesmo sucede na música comercial, já que a supremacia do arranjo orquestral exige uma notação precisa e limita ao máximo a improvisação. A isto se deve em parte a adulteração que a música cubana sempre sofreu pois, tal como outras músicas populares, *não foi concebida para ser escrita* nem mesmo se pode interpretar através da simples leitura textual do «arranjo», porque, como é sabido, *se toca diferentemente daquilo que se lê*. Na própria música *rock* ou *beat*, que notoriamente transgride os limites da música de consumo típica, poderemos observar um fenómeno interessante: o ritmo *desfasado*, para não dizer «sincopado», do *jazz*, assim como as células rítmicas extraídas geralmente da música cubana, que se *ocidentalizam*, recaindo os principais acentos sobre os tempos fortes ou na parte forte de cada tempo do compasso, o que se torna evidente analisando as partes do baixo e da bateria.

(1) Trataremos este ponto mais desenvolvidamente no capítulo IX: «Afro-América: colonialismo ou libertação».

A isto se refere o crítico britânico Wilfrid Mellers quando afirma que «contrariamente à opinião generalizada, a música *beat* não tem *swing*, mas apenas *beat*, pois o sentido do *swing* presente no *jazz* implica uma subtil tensão entre os acentos métricos e o fraseado melódico»(1). Dito numa terminologia mais compreensível que na linguagem dos críticos, o que Mellers quer destacar é a ausência dessa tensão entre ritmo e métrica na música *beat* que, ao contrário do *jazz* (ou do mambo ou do samba), reforça o efeito métrico, a preponderância do compasso, da medida, fazendo com que o ritmo coincida com esta. Talvez não seja demasiado audacioso presumir que esse efeito, em certo sentido «ocidentalizador», provenha porventura da influência da música *folk*, ou *country-western*, uma das raízes do *rock*, juntamente com a africana proveniente do *rhythm and blues*.

F) TECNOLOGIA, REALIZAÇÃO E EXPRESSÃO: o diferente emprego da técnica musical e da tecnologia na música popular e na pseudopopular, regida pelos imperativos do consumo, é outro factor que nos ajuda a estabelecer distinções entre um fenómeno e o outro. Em toda a música genuinamente popular a técnica musical é dada pelas próprias necessidades expressivas do material sonoro, com o qual observa uma relação de correspondência absoluta. Um harpista venezuelano, um tocador de *bandoneón* do Porto de Santa Maria, um *tresero* cubano, um tocador de flauta andino, dominam perfeitamente uma técnica mais ou menos ancestral, concebida e adaptada perfeitamente às necessidades dessa música. Na música de consumo, pelo contrário, *a técnica ultrapassa as necessidades do material sonoro*. Uma técnica rica, complexa e depurada é posta ao serviço de um material pobre, de baixíssima criatividade, de escasso valor expressivo e por vezes de uma irritante banalidade. O caso extremo, absurdo e verdadeiramente ridículo é o de uma orquestra semi-sinfónica servindo de fundo a um quarteto vocal de elevado nível profissional, tudo isto para cantar um *jingle* anunciando uma marca de cigarros ou gelados.

(1) Wilfrid Mellers, «New Music in a New World», em *Caliban Reborn*, Harper & Row, incluído na antologia de Jonathan Eisen *The Age of Rock*, Random House, Nova Iorque, 1969.

A situação agrava-se com o eclodir da tecnologia, principalmente electrónica, para produzir efeitos que geralmente não estão integrados nem são inerentes ao material propriamente musical. Enquanto um Edgar Varèse, um Stockhausen ou um Penderecki usam a electrónica partindo de *uma necessidade expressiva*, a música comercial utiliza-a do mesmo modo que os modernos recursos de gravação (várias bandas ou pistas, câmaras de eco, *playbacks*, etc.) com o único objectivo de introduzir uma aparência de «contemporaneidade» através de efeitos inovadores e apelativos. A tecnologia e a realização são impecáveis mas ultrapassam e inclusivamente absorvem a suposta mensagem musical que os executantes e criadores devem comunicar ao ouvinte.

G) O FIM E OS MEIOS: o anteriormente exposto implica uma *subordinação dos fins aos meios*, isto é, uma inversão de valores na qual quem fica a perder é inevitavelmente a música. Pelo contrário, na música popular todos os meios estão em função da mensagem artística, do que se pretende comunicar ao público. Com uma esmagadora tecnologia empregada não já apenas como meio de *reprodução*, mas inclusivamente como factor de *produção* que geralmente provoca a desintegração da «ideia musical» e o mascarar da pobreza da mensagem, chega-se à situação que já se denunciou a respeito dos meios de comunicação social capitalistas em geral, na qual o meio substitui a mensagem, segundo a opinião do ideólogo burguês Marshal McLuhan de que «o meio é a mensagem» ([1]).

H) FUNÇÃO E DISFUNÇÃO: mantendo um contacto vivo com as raízes ancestrais, e apesar de muitas das funções originais terem desaparecido ou evoluído, a música popular está sempre ligada a uma função social específica e necessária. Isto torna-se evidente em grande parte da música de ascendência africana e indo-americana, mesmo em formas tão evoluídas como o *jazz*, onde já vimos que se mantém a função social de dar coesão ao grupo do qual surge esta música. Logicamente, na música fabricada para ser vendida a um público, para um mercado, quase sempre um produto banal cujos extremos oscilam entre uma *música de fundo* (paradoxalmente cha-

([1]) Marshal McLuhan, *The Medium Is the Message*, Nova Iorque, 1967; veja-se ainda o artigo de François Chatelet, «Un nuevo falso profeta», em *Cine Cubano*, n.º 49-51, Havana, 1969.

mada «funcional» pelos teóricos burgueses), e uma outra que chega aos extremos do ruído (grande parte do *rock*), todas estas manifestações coincidem no facto de serem concebidas para procurar uma evasão, um gozo meramente epidérmico ou fisiológico («visceral», diriam os críticos norte-americanos). Com isto cai-se plenamente no efeito que, a propósito dos meios de massas, tem sido qualificado de verdadeira *disfunção narcotizadora*, porquanto tende a atomizar a receptividade do ouvinte e a impedir uma valorização crítica do produto cultural([1]).

I) CONTEXTOS COERENTES A ATOMIZAÇÃO DO PÚBLICO: a criação popular é uma imagem fiel do contexto em que surge, pelo que mantém um alto grau de coerência. Porém, algo de semelhante ocorria, por exemplo, com a «música galante» do século XVIII: dependência e correspondência eram uma e a mesma coisa. Pelo contrário, o fenómeno comercial produziu uma situação caótica devido à justaposição de elementos procedentes de contextos diferentes: onde antes havia coerência sonora, derivada de uma real assimilação e integração de vivências culturais, temos agora um caos sonoro criado pela justaposição artificial de contextos, estilos, formas musicais, instrumentos, nacionalidades, épocas distintas. A criação popular é substituída pela criação dirigida e a organicidade dos contextos originais e próprios de cada expressão musical é suplantada por sonoridades provenientes de contextos *impostos*, sobrepostos ou justapostos, quando não *importados*, fenómeno derivado do anterior mas que implica já uma *colonização do gosto*, um colonialismo musical dissimulado e desintegrador das características locais ou nacionais, colonialismo esse construído sobre um *eclectismo* e um *cosmopolitismo* já por si esterilizadores e anticriativos. Se em algum aspecto da música de consumo não será necessário multiplicar os exemplos ilustrativos é neste. Toda a música latino-americana, e muito especialmente a cubana, foram objecto desta falsificação e os clássicos e românticos do sinfonismo europeu são objecto de uma degradação semelhante.

Se é verdade que aos negociantes da música apenas interessam os

([1]) L. Acosta, «Medios masivos e ideología imperialista», na revista *Casa de las Américas*, n.º 77, Havana, Março-Abril de 1973; Paul Lazrsfeld e Robert K. Merton, «Comunicación de masas, gusto popular y acción social organizada», em *Referencias*, Universidad de La Habana, vol. 3, n.º 1, 1972.

lucros, o público deveria compreender, porém, que, embora um *concerto grosso* reproduzido por um sintetizador possa provocar uma experiência interessante, curiosa, inovadora, isso nada tem que ver com a criação musical e constitui esteticamente o que os alemães chamam um *Ersatz*, uma substituição não válida, uma falsificação, como o é igualmente qualquer arranjo de uma sinfonia (ou de um tema de uma sinfonia) que foi concebida para outro contexto e onde o desenvolvimento dialéctico da ideia matriz do compositor é o essencial da obra, o único capaz de tornar válida uma experiência auditiva inteligente, cultural e vitalmente enriquecedora.

A forma e a fórmula

A história da música é em grande parte a história das formas musicais que foram surgindo, quer para cristalizar em formas clássicas quer para originar novas formas. Porém, mesmo as formas «cristalizadas» não constituem moldes rígidos, mas antes uma espécie de sintaxe do discurso musical, uma estrutura mais ou menos livre, um sistema de «organização dos sons», como diria Edgar Varèse, que determina o equilíbrio e a unidade da obra musical. Sem entrar no controverso problema das relações entre forma e conteúdo na arte, é indubitável que qualquer forma artística é a modelação de uma ideia expressiva, mesmo quando o artista utiliza uma forma cristalizada, preexistente, como sucede com frequência no caso específico da música. Do canto primitivo à canção e às formas mais elaboradas como a sonata, o rondó, a *suite* ou a sinfonia, nunca a forma musical foi uma baliza que tivesse limitado ou constrangido a expressividade e a criatividade do músico.

Foi precisamente o mundo da «livre empresa» capitalista que veio inverter esta situação, estabelecendo verdadeiros moldes rígidos, invioláveis, esquemáticos, que actuam como uma camisa-de-forças sobre a eventual criatividade do artista, qualidade que no fundo funciona, como um entrave para os comerciantes. Foi este fenómeno que Umberto Eco sintetizou magistralmente ao dizer que a música *pop* substitui a *forma pela fórmula*[1]. Ora, uma fórmula, em

[1] Umberto Eco, «La canción de consumo», na revista *Santiago*, n.º 5, Santiago de Cuba, Dezembro de 1971. O analista italiano aplica aqui o critério de C. Wright Mills (no seu livro *White Collar*) ao campo da música de consumo, que

em música, é um índice não já de uma codificação mas de uma *coisificação*, provocada pelas próprias leis do mercado, pelas «regras do jogo» do mercantilismo que domina na música de consumo: o que, nesta música, poderia vir a ser a *forma* converte-se em mero estereótipo, podendo falar-se mesmo de um divórcio total entre forma e conteúdo se não acontecesse que a maior parte das vezes não existe sequer tal «conteúdo». Afinal, esta forma convertida em fórmula acaba por se tornar numa espécie de invólucro, de *forma*. Ora, na sociedade de consumo, o invólucro é mais importante que o seu conteúdo: o anúncio é mais importante que o anunciado, do mesmo modo que o dinheiro é mais importante que os bens que se possam adquirir com ele[1].

A *fórmula*, tal como o *slogan*, constitui um aspecto ilustrativo da penetração do espírito publicitário em todos os aspectos da vida e conseguiu alargar-se até aos próprios nomes de muitos grupos musicais, frequentemente compostos por siglas e números (MC-5; 5th. Dimension; NRBQ; Fórmula 5). Noutras ocasiões, tomam o nome de velhos títulos de canções ou de filmes (Deep Purple; Mother Earth; Cold Blood), ou dão a impressão de se tratar de companhias, firmas industriais ou bancárias (1910 Fruitgum Co.; Emerson, Lake & Palmer; Ohio Express; Simon & Garfunkel), ainda que na verdade muitas vezes se trate apenas de uma intenção francamente satírica (Big Brother & the Holding Company) e que alguns destes grupos não sejam propriamente comerciais.

O que agora nos interessa fundamentalmente é o emprego da fórmula (no sentido de forma estereotipada) no material musical,

considera um «modelo típico», onde a fórmula precede a forma, a invenção, a própria decisão do autor. Acrescenta Eco que «quando a fórmula substitui a forma, obtém-se o êxito imitando unicamente os parâmetros, e uma das características do produto de consumo é que diverte, não nos revelando nada de novo, repetindo-nos apenas o que já sabíamos, que esperávamos ansiosamente ouvir repetir e que nos diverte».

[1] Adorno considera: «o consumidor idolatra o dinheiro que ele mesmo entregou para receber em troca a entrada para um concerto dirigido por Toscanini. Literalmente, ele *fez* o êxito, que coisifica e aceita como critério objectivo sem se reconhecer de novo nele a si mesmo. Porém, não o *fez* na realidade, não tanto por lhe ter agradado o concerto, mas pelo facto simples de ter adquirido o lugar». Este fenómeno deriva de que o «puro valor de uso, cuja ilusão hão-de conservar os bens culturais na sociedade capitalista, é substituído pelo puro valor de troca, que precisamente enquanto tal toma sobre si, enganadoramente, a função do valor de uso» (T. W. Adorno, *ob. cit.*).

aplicação que vai da estrutura da peça, número e tipo de compassos à melodia e à harmonia, às orquestrações e timbres orquestrais. Ainda que se torne sempre perigoso «esquematizar os esquemas», trataremos de resumir os principais aspectos que estas fórmulas assumem:

A) FÓRMULAS MÉTRICAS E ESTRUTURAIS: durante decénios a música *pop* conheceu apenas dois tipos de compasso nas suas expressões mais elementares: o binário de quatro tempos (4/4), que o *jazz* tomara inclusivamente da marcha militar, e o ternário (3/4) directamente tomado à valsa. Só a partir dos anos cinquenta se inicia uma emancipação consciente da tirania destes dois compassos, primeiro por instrumentistas e arranjadores de *jazz*, e logo a seguir pelos grupos mais experimentais dentro da música *beat* ou *rock*.

As fórmulas estruturais, às quais já fizemos referência, estão em estreita e mútua correspondência com a simplificação métrica. A fórmula arquetípica é a canção de trinta e dois compassos, com um tema inicial de oito compassos que se repete; a seguir uma ponte (*release* ou *bridge*) e a repetição final do tema inicial. Quer dizer que corresponde à forma A-A-B-A ou, mais exactamente, a $A\text{-}A_1\text{-}B\text{-}A_2$, se considerarmos as minúsculas alterações exigidas para modular antes da ponte (geralmente a uma quarta, quinta ou terceira) e para o final. Outra variante típica é $A\text{-}B_1\text{-}A\text{-}B_2$. Porém, o essencial é que estas formas surgem como fórmulas ao tornar-se invariável o número de compassos, impedindo-se qualquer ampliação da mesma (salvo casos excepcionais como o de Cole Porter, em cujas canções encontramos geralmente um número duplicado de compassos).

B) FÓRMULAS MELÓDICO-HARMÓNICAS: a supremacia do tema melódico na música comercial (com a sua exigência de uma fácil identificação) implica por definição um predomínio absoluto da *homofonia*, restringindo-se o papel da orquestra e do coro (quando o há) a um acompanhamento que se torna num mero *background*. As modulações limitam-se geralmente à segunda parte ou ponte, e as máximas liberdades harmónicas que se permitem remontam a Debussy e Ravel.

C) FÓRMULAS ORQUESTRAIS: o formato de *jazzband*, «suavizado» mediante o uso de uma secção de cordas mais reduzida que a sinfónica (de seis a vinte e dois, segundo as pretensões do arranjo), foi durante décadas o modelo ideal da música comercial (e persiste hoje nas orquestras dos estúdios e nos grandes espectáculos). Algumas variações se introduziram para as músicas «exóticas», como o caso da percussão afro-cubana para os chamados «ritmos latinos». É no campo da orquestração que se verifica o que já foi exposto sobre a preponderância dos recursos técnicos sobre a mensagem artística.

Outra característica da orquestração comercial é o papel imutável atribuído a cada secção ou família de instrumentos (só por excepção a guitarra ou o piano ultrapassam o quadro da «secção rítmica», que integram juntamente com o contrabaixo e a bateria). O papel das cordas foi primordial para a «ocidentalização» de qualquer música considerada como estranha, exótica ou vulgar, como é o caso das músicas de raiz africana incluindo o *jazz*. Também é notório que, na década de sessenta, os estreitos quadros da música *pop* foram alterados pela vaga da música *rock*, ainda que seja evidente o esforço que se faz actualmente para voltar aos velhos rumos orquestrais.

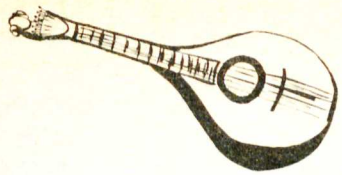
D) FÓRMULAS DE IDENTIFICAÇÃO: TIMBRES E *GIMMICKS*: há umas quatro décadas que os *gimmicks*, curiosos efeitos sonoros, estranhos ou apelativos, passaram a integrar o repertório de recursos da música comercial, até se converterem em alguns casos em «marca de fábrica» de algumas orquestras. O auge das «muletas» electrónicas conseguiu estandardizar e quase neutralizar o antigo impacte do *gimmick* como fórmula de identificação de uma peça ou de um grupo determinado. Não obstante, as *fórmulas tímbricas* continuam a ser as preferidas para conseguir a identificação, o «som» de um grupo, orquestra ou solista. Não é por acaso que é o aspecto mais susceptível de vulgarização o escolhido como pedra-de-toque e fórmula de anúncio publicitário, capaz de estabelecer a identificação imprescindível para o lançamento de um novo *hit* assim como de uma nova estrela, de acordo com as exigências do *sistema de ídolos* da indústria cultural.

Outro aspecto relevante quanto às vicissitudes do *timbre* na música comercial relaciona-se com a oposição entre timbres «puros» e timbres «impuros». O conceito de «timbre puro» provém da música culta ocidental, alargando-se a todos os instrumentos da orquestra e à voz humana, estando na própria base de todo o ensino académico europeu. Em oposição a ele, todo o outro som é «impuro». A música comercial, ao alargar o seu raio de acção a um público inicialmente fragmentado, mas submetido cada vez mais intensamente à acção uniformizadora dos meios de massas e ao *american way of life*, com o seu ideal conformista do «h[illegible]médio», encontrou nos «timbres

puros» o remédio contra a suposta vulgaridade, crueza, primitivismo e «pecaminosa» sensualidade da música folclórica e, antes de mais, da dos negros norte-americanos. A luta entre o som «impuro» e o som «puro» confunde-se, no fundo, com o processo de confronto e interacção entre a música popular e a música pseudopopular. Ora, na música popular, que nunca rompeu integralmente os laços com a etapa «primitiva», o som ou o timbre de uma voz humana ou de um instrumento subordinam-se a uma função expressiva que, se já não é mágica nem invocatória, também não corresponde a nenhum ideal estético de pureza. De toda ela — quer se trate do *cante jondo*, do tango ou do *son montuno* — pode afirmar-se neste aspecto o que o crítico francês Lucien Malson assinala a propósito do *jazz*: «em vez de procurar a pureza do som segundo as exigências do método clássico, os solistas do *jazz*, desde King Oliver até aos músicos de vanguarda, esforçam-se por torná-lo expressivo, opondo assim a uma sonoridade límpida, afectivamente neutra, uma sonoridade que contém em si um sentimento humano» ([1]).

Neste caso, como em outros aspectos anteriormente assinalados, a música *pop* sofreu notáveis transformações nos últimos quinze anos, por causa da impetuosa irrupção do *rock* e seus derivados e/ou afins, que obrigaram a indústria cultural norte-americana a reajustar-se e a «pôr em dia» as suas estruturas, renovando o seu repertório de fórmulas e padrões de consumo, processo este que necessariamente teremos de analisar noutro capítulo.

([1]) Lucien Malson, *Los Maes[illegible]l Jazz*. Ed. Universitaria, Buenos Aires, 1960.



Capítulo 4

A música nas sociedades da Ásia e da África

No primeiro capítulo analisámos a traços largos o processo que levou a música culta ocidental, de uma lenta aproximação, mais ou menos superficial, até à assimilação consciente ou à simples utilização de elementos tomados às antigas culturas musicais da Ásia e da África. Um período inicial, que se enquadra plenamente na órbita do romantismo e cujo carácter é mais literário que propriamente musical, está marcado pelos vestígios do exotismo: a partir de Claude Debussy, a aproximação ao Oriente é acompanhada pela atitude consciente de superar o beco sem saída em que aparentemente se encontrava a música europeia, ainda que tais interesses mantivessem vínculos inegáveis com o espírito romântico do século XIX. Só mais tarde se reflectirá na música o espírito mais prático e racionalista que caracterizou esse «safari intelectual» empreendido pelo Ocidente europeu em países e continentes supostamente «selvagens» ou «bárbaros». Indissoluvelmente unido ao expansionismo capitalista e à luta pelos mercados, em meados do século pode falar-se já de um

«colonialismo» musical praticado pelos grandes consórcios transnacionais(1).

Sabemos, pois, que os primeiros compositores fascinados pelo Oriente se limitaram ao pitoresco, à inserção de alguns versos traduzidos ou, ocasionalmente, à criação de uma atmosfera pseudo-oriental baseada quase sempre no timbre de alguns instrumentos asiáticos (sonoridades «exóticas») e a algumas melodias de recorte típico; sabemos também que só posteriormente se chegaram a utilizar elementos polirrítmicos e escalas asiáticas de diversas procedências, até finalmente se chegar à dissolução do sistema tonal europeu e ao emprego crescente do *microtonalismo* oriental. Há, porém, que perguntar: quais são na realidade as características essenciais da música asiática? Que tipos de música ou músicas se tocavam realmente nos países asiáticos? O mesmo se poderia perguntar quanto à África, cuja música se converteu mais tarde noutro pólo de inevitável atracção para o compositor europeu. Tal é o que trataremos de esclarecer agora, dentro dos limites das nossas possibilidades.

Sabemos hoje que as mais antigas altas culturas da humanidade surgiram no continente asiático, no Próximo Oriente e no Nordeste da África. Civilizações como as da Suméria e da Babilónia, na Mesopotâmia, a egípcia, a chinesa, no Extremo Oriente, as do planalto iraniano (Elam e Pérsia) e a do vale do Indo remontam a vários milénios antes da nossa era. No século passado, a prepotência colonialista e europeia considerava os povos destas imensas regiões, «inferiores», apesar dos testemunhos que faziam fé sobre as suas conquistas científicas e artísticas. Porém, na nossa época, tais critérios tornaram-se já insustentáveis.

De todas as manifestações artísticas desses povos, a música foi sem dúvida a última a alcançar uma mediana compreensão por parte dos especialistas ocidentais e até às duas ou três últimas décadas foi sistematicamente ignorada como autêntica expressão artística(2). Alguns autores mais esclarecidos conseguiram, no entanto, ultrapassar os seus preconceitos eurocentristas e emitir juízos acertados sobre a música asiática. Adolfo Salazar, por exemplo, admitia que «a música de muitos povos não-europeus corresponde na actualidade a estádios muito evoluídos de cultura e de modo algum servem como exemplo de fases primitivas da nossa história musical», e para apoiar este juízo assinalava que «os muçulmanos em geral, os chineses e os japoneses praticam uma música extraordinariamente avançada como forma de cultura»(1).

(1) Vejam-se os capítulos 1 e 2. O termo «safari intelectual» recolhemo-lo em Virgilio Perera, «Juegos, indios americanos y visitantes cósmicos», em *Constructores*, Ano V, n.º 10, Havana, 1972.

(2) Vejam-se os critérios expressos a este respeito por Riemann e outros autores que citámos no capítulo 1. Alguns destes preconceitos mantêm-se também em obras como o *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, apesar de proporcionarem valiosas informações sobre a música da Ásia (veja-se o capítulo 7).

Semelhança e diversidade

A enorme variedade de culturas, assim como uma amplíssima evolução histórica nos vastos territórios asiáticos reflectem-se naturalmente na música. Para traçar características comuns a estas músicas, por vezes notavelmente distintas, há que, por um lado, partir de uma comparação entre elas e, por outro, com a música europeia. Além disso, porém, não poderemos perder de vista o facto de que a própria música ocidental esteve submetida nos seus inícios a intensas influências de culturas asiáticas mais avançadas e que só nos fins da nossa Idade Média se consegue elaborar na Europa uma cultura musical que se irá separando do Oriente até se constituir em fenómeno singular e de uma extrema originalidade.

Todas as grandes culturas asiáticas se assemelham no facto de que alcançaram um desenvolvimento semelhante, com a formação de grandes Estados que ocasionalmente se expandiram até constituírem grandes impérios. A semelhança entre estas grandes formações sociais e as suas características tão diferentes em relação às observadas no antigo mundo mediterrânico (Grécia e Roma) e nos Estados europeus posteriores fizeram com que Karl Marx criasse o termo «modo de produção asiático» para caracterizar este tipo de sociedade(2). Algumas evoluíram até a um estádio de feudalismo seme-

(1) Adolfo Salazar, *La Música como Proceso Histórico de su Invención*, Fondo de Cultura Económica, México, 1953.

(2) O controverso problema do «modo de produção asiático» aparece pela primeira vez na correspondência entre Marx e Engels em 1853 e, mais tarde, em trabalhos de Engels como o *Anti-Dühring* e *A Época Franca*, assim como em algumas secções de *O Capital* de Marx e em outras obras dos fundadores do socialismo científico. O carácter não sistematizado do tratamento que Marx e Engels deram a

lhante, ainda que não plenamente igual, ao da Europa medieval; no entanto, apesar da existência de diversas formas de escravatura, em nenhum Estado asiático esta determinou a forma de produção pelo que se não poderá falar de um sistema escravista tal como os da Grécia e de Roma. Outro aspecto comum das civilizações asiáticas é que apenas conheceram verdadeiras relações capitalistas muito tardiamente, na altura do seu choque com os nascentes colonialismos europeus.

Apesar destas semelhanças muito gerais, a diversidade de culturas musicais asiáticas é notável, e pouco encontraremos em comum entre a música chinesa e a indiana, ou entre a árabe e a da Indonésia, para apenas mencionar alguns exemplos. Por outro lado, na maioria dos países asiáticos (Índia, China, Irão, Afeganistão, Indonésia, Vietname, Japão) coexistem povos de nacionalidades e de línguas diversas e com distintos graus de evolução social, o que determina a proliferação de formas musicais muito diferenciadas e por vezes resultantes da fusão entre elas. Um caso típico é o da Índia, onde se sobrepõem a mais antiga herança cultural dravídica e a posterior, a dos conquistadores indo-arianos.

Esta diversidade está presente nos instrumentos assim como nas formas e estilos musicais, para além de ser frequente a delimitação precisa de funções para cada tipo de música (religiosa, cortesã, de entretenimento popular, etc.). Também encontramos formas musicais que com o tempo perderam a sua função original para adoptar outra; por exemplo, uma música ritual que se torna música de entretenimento, por vezes ligada ao teatro. Por vezes, como sucedeu na China ou no Japão, formas musicais antiquíssimas mantiveram-se praticamente invariáveis enquanto outras evoluíram consideravelmente, devido a mudanças e perturbações sociais e de acordo com as necessidades das diferentes classes sociais que acederam à supremacia numa ou noutra época. Há que considerar ainda as influências recíprocas entre países diferentes e, por incrível que pareça, as influências musicais na música asiática podem traçar-se em todas as direcções do continente, do Médio Oriente árabico aos arquipélagos japonês e indonésio.

este tema deu lugar a numerosas interpretações e controvérsias. Veja-se a este respeito o ensaio de Maurice Godelier, «La noción de "modo de producción asiático" y los esquemas marxistas de evolución de las sociedades», em *Pensamiento Crítico*, n.º 15, Havana, Abril de

Oriente e Ocidente

Segundo o anteriormente exposto, apenas poderemos considerar unitariamente as culturas musicais asiáticas se as contrapusermos à da Europa Ocidental. Veremos assim que enquanto na Europa, a partir do Renascimento, se desenvolve uma música essencialmente *harmónica*, cuja evolução estará sucessivamente determinada pela crescente riqueza e complexidade da harmonia e da modulação dentro do sistema tonal escolhido, na Ásia o elemento harmónico é muito secundário e por vezes inexistente, enquanto o desenvolvimento dos aspectos melódicos e rítmicos alcança um refinamento e uma riqueza impossíveis de encontrar na música ocidental. O aspecto a destacar em seguida é o *escalístico*, estreitamente vinculado ao primeiro e determinante no momento de diferenciar os dois tipos de música: uma essencialmente harmónica e outra essencialmente melódica.

No Ocidente, como sabemos, a escala diatónica clássica consta de sete sons e a escala cromática de doze; entre cada som e o som imediatamente superior ou inferior há uma distância ou intervalo de um semitom (meio tom). O ouvido musicalmente treinado de um ocidental é geralmente incapaz de distinguir intervalos menores que o semitom. Nas escalas asiáticas, no entanto, usam-se intervalos até um nono do tom (o que na música ocidental se conhece por *coma* ou *croma*), assim como quartos de tom e outros, o que faz com que os musicólogos falem de *microtonalismo* ao referirem-se à música asiática. O uso destes intervalos praticamente indiferenciáveis para o ouvido ocidental deu lugar a um critério, bastante generalizado, de que a música asiática «soa desafinada».

A verdade é exactamente o contrário dessa afirmação, pois trata-se de uma música que é capaz de uma afinação muito mais subtil e precisa que a ocidental, sobretudo se tomarmos em conta a escala «temperada» de doze tons ou intervalos iguais entre si. Basta dizer, para nos darmos conta da diferença, que os árabes usam uma escala de até dezassete sons e os hindus reconhecem até vinte e dois. Para quem não esteja familiarizado com o emprego oriental de microtons, o ponto de referência mais próximo poderia ser o de certas músicas «populares» ou «folclóricas» de países ocidentais como o *cante jondo* andaluz, indubitavelmente influenciado pela música árabe.

Intercâmbios culturais

Apesar das enormes distâncias e dos desertos, planaltos e cadeias montanhosas gigantescas que separam entre si as principais regiões culturais da Ásia, os intercâmbios culturais entre elas foram muito intensos desde a mais remota antiguidade. Tudo parece indicar que os principais focos de difusão de instrumentos e de concepções musicais foram a região da Mesopotâmia, o Irão e a Ásia Central. É notória também a influência exercida mais tarde pela Índia, nos séculos de mais intensa difusão do budismo, sobre toda a Ásia Central e mais ainda sobre o Tibete, a Birmânia e todo o Sueste Asiático, assim como sobre a Indonésia. Influências importantes se infiltraram também na China e daí para a Coreia e o Japão. Já na nossa era, até ao século VIII, inicia-se uma etapa de difusão associada às conquistas islâmicas, que se estenderam para ocidente, até ao Magrebe norte-africano e à Espanha — e desta ao resto da Europa, quanto aos elementos culturais — e, a oriente, chegaram até às próprias fronteiras do império chinês.

Um elemento simples e claro de difusão, neste caso de um instrumento musical, temo-lo no alaúde de quatro cordas, originário do Irão, onde tinha o nome de *barbat*. Este instrumento, devido à sua adopção pela cultura arábico-islâmica, conheceu um dos processos de expansão planetária mais assombrosos da história. Para oriente, a difusão do *barbat* persa fez-se através de Gandhara (Afeganistão) e de Khotan (Turquestão), até chegar à China, onde recebeu o nome de *pi'pa*. Daí irradiou rapidamente para o Japão, onde sabemos que era utilizado em época tão recuada como o ano de 752 da nossa era, com o nome de *biwa*. Para ocidente, o mesmo *barbat* iraniano passou a todo o Médio Oriente e à península arábica, onde adoptou o nome de *el'ud*, atravessando em seguida todo o Norte de África e passando à Espanha como *laúd*, para se expandir da Península Ibérica para o resto da Europa.

Este instrumento conseguiu, pois, alcançar os limites extremos, tanto oriental como ocidental, da imensa massa continental euro-asiática, isto é, da Espanha, a oeste, até à China e ainda mais além (Japão); se considerarmos outras variantes deste instrumento, como o alaúde de cinco cordas, encontrá-lo-emos também no arquipélago indonésio. Mas se tomarmos em linha de conta a família completa derivada deste instrumento de cordas dedilhadas, incluindo a guitarra e os seus derivados, comprovaremos que, desde há quatro séculos,

com a conquista da América, abrange praticamente todo o planeta. Mais assombrosa se revela ainda a conclusão de que, no nosso próprio século XX, um derivado daquele remoto *barbat* seja talvez o instrumento musical mais popular em todo o mundo.

Sistemas musicais

Para além dos inumeráveis casos de difusão e intercâmbio cultural, em todas as grandes culturas orientais há importantes elementos musicais autónomos e nas mais avançadas encontraremos verdadeiros sistemas claramente diferenciados entre si, ainda que com alguns aspectos semelhantes, se os compararmos ao sistema musical do Ocidente. Em termos gerais, podemos considerar quatro grandes áreas culturais distintas na música asiática, que são:

1) a Ásia Oriental, principalmente a China, o Japão e a Coreia;
2) a Indochina, a Malaia e a Indonésia;
3) a Índia;
4) a cultura arábico-islâmica, do Irão (Pérsia) até Marrocos, no Norte de África.

A criação de sistemas musicais, que é característica das culturas mais avançadas, relaciona-se geralmente com a presença de um alto grau de especulação filosófica, frequentemente influenciada ainda por concepções mágico-religiosas mais antigas. É dentro deste âmbito que surgem os primeiros grandes teóricos musicais, que geralmente não são músicos mas antes filósofos ou sábios. Neste contexto, situam-se as obras de Lü Pu Wei e Huai Nam Tse, na China; as de Al-Farabi, Al-Kindi e Safi-ad-Din, no mundo árabe; a obra enciclopédica de Bharata, na Índia, e o mesmo se poderia afirmar de Euclides, Ptolomeu e Pitágoras, na Grécia.

Cada sistema musical está, pois, influenciado ou imbuído por teorias filosóficas e/ou religiosas, mas também — excepto a música vocal — pelos próprios instrumentos musicais de que cada povo se serve e pelas possibilidades e limitações desse instrumental. Os sistemas musicais acabam por ser como que um «inventário dos sons de que se serve uma música», das alturas dos mesmos e das distâncias (intervalos) entre os referidos sons, tudo isto submetido a

leis e regras mais ou menos estritas(1). Segundo o musicólogo alemão Robert Lachmann, os princípios básicos para escolher os intervalos a utilizar e as escalas derivadas dessa série de intervalos são os de *consonância* e *distância*.

As consonâncias básicas são a oitava, a quarta e a quinta, donde surgem os restantes sons mediante o «círculo de quintas», tal como aparece no antiquíssimo instrumento conhecido por flauta de pã ou siringa (e também por órgão ou harmónica de boca) e que na China se conhece como *sheng* e *sho* no Japão. Verdadeiro instrumento musical, esta «flauta multíplice» tem sido encontrada por etnógrafos e arqueólogos na Ásia, na Europa, na Oceânia e na América (Norte e Sul, como veremos nos próximos capítulos) e em todas a partes se lhe atribuiu uma respeitável antiguidade.

Da sobreposição de todos os intervalos de quinta resulta a escala de doze sons, muito semelhante à ocidental e que constitui a base da música chinesa. O outro princípio assinalado por Lachmann, para escolher os intervalos e formar as escalas de um sistema, é o de distância, que surge da subdivisão da flauta em aberturas para as diferentes notas, assim como da subdivisão dos instrumentos de cordas esticadas em trastos. É principalmente daqui que surgem os «microtons».

O Extremo Oriente: simbolismo chinês

Ao abordarmos a música chinesa, deparar-se-nos-á um sistema musical altamente codificado e regulamentado segundo princípios cosmológicos e normas éticas, em correspondência com um regime imperial altamente centralizado. Na concepção deste sistema estão presentes tanto a ortodoxia ética de Confúcio como a filosofia de Tao, atribuída a Lao Tse (o Tao é, entre outras coisas, o emblema do ritmo da vida universal), a concepção dos princípios contrastantes do Yin e o Yang e a mística dos números, assim como elementos mitológicos mais antigos. Os sons musicais estavam sujeitos a normas métricas rígidas; por sua vez, os números tinham uma conotação religiosa e cosmológica, aplicando-se tanto às práticas divinatórias como à arquitectura e à música. Em particular, as cinco notas

(1) Robert Lachmann, *Música de Oriente*, Editorial Labor, Barcelona, 1931.

musicais (escala pentatónica) estavam directamente relacionadas com as estações, os elementos e os pontos cardeais, constituindo um esquema espácio-temporal do universo no qual a nota principal correspondia ao *centro*(1).

O musicólogo Curt Sachs insistiu no ideal que representa para o pensamento musical do Extremo Oriente o som absoluto e isolado: «No conceito do Extremo Oriente, um som não necessita de um ritmo ou extensão definidos; não deveria ser interrompido ou suplantado por outros sons; quanto mais dura e mais isolado fica tanto mais o ouvinte percebe a vida da substância que o produziu.» Os japoneses também desenvolveram esse conceito, embora a sua observação mais estrita pareça estar na China. Com efeito, os chineses chegaram a estabelecer um «som fundamental», a que chamaram *huang chung* (sino amarelo), e é curioso que, ao tentar oferecer um paralelo ocidental a esse som isolado e auto-suficiente, Sachs tenha recorrido à imagem do sino de uma igreja, cujas vibrações desaparecem gradualmente.

O «som fundamental» chinês servia de medida acústica, tal como o diapasão ocidental, sendo o ponto de partida obrigatório para os demais sons, os *lü* (*ley*), que inicialmente iam até seis e se alargaram logo até doze, relacionados com os doze meses do ano (e que, como já assinalámos, não correspondem acusticamente aos doze sons da escala cromática ocidental). Apesar de tudo, as escalas básicas chinesas são a de cinco sons (pentatonia) e a de sete (heptatonia). Pelas razões mágicas e religiosas apontadas, a escala pentatónica sobreviveu na China na concepção dos «cinco sons fundamentais», os *sheng*, a que vieram a acrescentar-se dois secundários, os *pien*. Qualquer nota da escala pentatónica pode ser a principal, formando-se assim os diferentes *modos*, que como sucede noutras culturas antigas (Grécia, Índia, etc.) chegam a identificar-se com estados de alma, temperamentos ou paixões humanas, conservando ao mesmo tempo conotações cosmológicas muito mais antigas(2).

(1) Marcel Granet, *La Civilización China*, UTEHA, Biblioteca de Síntesis Histórica, n.º 29, México, 1958. Do mesmo autor veja-se também *El Pensamiento Chino*, na mesma colecção, n.º 30, México, 1959.

(2) Curt Sachs, *Historia Universal de los Instrumentos Musicales*, Ed. Pegaso, Buenos Aires, 1950. Veja-se ainda Luis Laloy, *La Música China*, Ed. Schapire, Buenos Aires, s/d. Para a China, Japão e outras culturas da Ásia, veja-se também o *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, 5.ª ed., editado por Eric Blom, St. Martin's Press, Nova Iorque, 1955.

A simplicidade e a simetria são características obrigatórias da música ancestral chinesa, particularmente da que as orquestras imperiais executavam e que correspondia a um cerimonial prescrito, conservado durante mais de um milénio antes da nossa era. Existia, mesmo assim, uma música ritual que se supunha exercesse influência sobre a harmonia do universo e, portanto, sobre a estabilidade do império, assim como sobre o carácter humano. A orquestra executava esta música em honra do céu, da terra, dos antepassados e do imperador mas também podia tocar música profana nas festas de carácter mais popular.

Havia também orquestras militares formadas por tambores, campainhas e pratos, utilizadas não só em caso de guerra mas também para afugentar pragas da cidade, conjurar eclipses ou catástrofes naturais e afugentar os maus espíritos.

Entre os instrumentos da música chinesa deveremos mencionar os de cordas dedilhadas como o *kin*, a cítara chinesa, assim como o alaúde a que já nos referimos (*pi'pa*). Para lá do *sheng* ou órgão de boca, existem diversos tipos de flautas e trombetas. Porém, mais que os instrumentos de sopro, os de percussão possuem uma grande variedade quanto ao seu tamanho, material e forma: desde verdadeiros tambores com membranas ou peles, até caixas de madeira e, sobretudo, uma grande variedade de *gongos*, tão característicos desta música. Pode afirmar-se que entre as músicas asiáticas em geral, a chinesa é a mais solene e uniforme e a que menos possibilidades de improvisação permite ao executante. Talvez a extrema rigidez dos princípios que a informam seja a causa principal de que se torne a mais monótona para os ouvidos acostumados à música ocidental.

O Japão: devir histórico e diversidade musical

No Japão, talvez mais que em nenhum outro país asiático, reflecte-se claramente a dependência dos estilos musicais quanto às alterações históricas e sociopolíticas. A música japonesa desenvolve-se notavelmente até ao século VIII, a partir de influências chinesas e coreanas introduzidas na época da dinastia Tang chinesa, que, por sua vez, sofreram influências musicais provenientes da Índia, do Irão e da Ásia Central. Alguns dos principais instrumentos japoneses são o alaúde de quatro cordas ou *biwa*, já mencionado como descendente do *barbat* iraniano; o de cinco cordas *gogenbiwa*, originário da

Índia, e a cítara japonesa ou *koto*, descendente directo do *kin* chinês, ainda que varie quanto à forma de afinação das suas treze cordas e quanto às técnicas de interpretação. O *koto* costuma utilizar-se em diferentes contextos: como acompanhamento da voz, como parte de um conjunto orquestral ou a solo. Não menos característico da arte japonesa é o *shamisen* — derivado do *sanhsien* chinês —, uma espécie de guitarra ou banjo de três cordas e braço muito largo. Menos conhecido é o *kokyu*, violino japonês de três ou quatro cordas, também oriundo da China. Há na música do Japão vários tipos de flauta (*ryuteki, komabue*) e oboés (*hichiriki*), assim como tambores de uma ou duas membranas e gongos de tamanhos muito variáveis.

Os géneros da música japonesa têm as suas origens em diferentes períodos históricos e correspondem às necessidades das várias classes sociais. A música cortesã, conhecida como *gagaku*, foi introduzida nos tempos da assimilação da cultura chinesa (710-793), assim como o canto budista chamado em japonês *shomyo*, que se expandiu a partir da Índia, juntamente com a religião de Buda. Adaptados ao gosto e ao carácter japoneses, ambos os géneros permaneceram, no entanto, bastante fiéis aos seus modelos originais. Em troca, nos princípios da Idade Média (no Japão) surgem os dois primeiros géneros realmente nacionais: a música *heikebiwa* do período Kamakura (1192-1333) e a música do teatro *Nô* no período Muromachi (1338-1573). *Heikebiwa* é uma música vocal narrativa, com acompanhamento de *biwa*. O teatro clássico *Nô*, de origens religiosas e aristocráticas, tal como a tragédia grega, representa uma perfeita integração de teatro, música e dança. A orquestra que executa a música para o teatro *Nô* é composta por flautas e tambores.

Contrariamente à referida música, patrocinada pela classe feudal, pelo clero budista e pelos samurais, os géneros dos períodos posteriores correspondem à classe dos mercadores e artesãos das cidades, incipiente burguesia da Idade Média tardia. Tal é o caso da música para *shamisen*, muito ligada ao teatro popular *Kabuki* e ao de marionetas (*bunraku*), e também o da música para *koto* e para *shakuhachi* (flauta vertical de bambu, derivada da flauta *hsiao* chinesa, da qual os monges budistas mendicantes criaram um género que se tornou muito popular entre samurais e mercadores pobres). O *shamisen*, o *koto* e a flauta *shakuhachi* integraram-se logo no conjunto denominado *sanyoku*, palavra que significa precisamente «três instrumentos». Ao lado destes géneros subsiste ainda no Japão

uma música folclórica de grande antiguidade: canções de trabalho, de amor, festivas e infantis(1).

Há particularidades a destacar na música japonesa: persiste nela, por exemplo, o simbolismo cosmológico, ainda que em grau menor que na China; existem associações e seitas de músicos dedicados a certos géneros e cujos chefes controlam não só aspectos organizativos e económicos mas também o próprio estilo da arte tradicional; nos géneros de carácter mais popular estas regras são menos rígidas, o que permite que existam numerosos estilos e escolas. Para citar um exemplo suficientemente ilustrativo: durante séculos os tocadores de *biwa* (e em alguns casos os de *koto*), organizados em grémios, eram músicos cegos. Encontramo-nos perante uma situação na qual, exemplarmente, se nos apresentam a cada momento novos fenómenos sociais, fortemente influenciados, além disso, por diferentes religiões que se fixaram no Japão em épocas sucessivas e deixaram vestígios mais ou menos determinantes na sua música, como o são em primeiro lugar o xintoísmo (religião autóctone) e em seguida o taoísmo e sobretudo o budismo numa das suas variantes japonesas, conhecida como *Zen*, que integra de um modo *sui generis* aspectos destas últimas doutrinas.

Não é fácil delinear as características essenciais de uma música tão variada como a japonesa: ao lado da música vocal encontramos conjuntos até quinze instrumentos, como na orquestra do género *gagaku* (que chegou a ter mais de trinta músicos), e existem modalidades destinadas às funções mais díspares. Além disso, pode assinalar-se que, se exceptuarmos a música cortesã *gagaku*, por vezes polifónica, a maior parte das vezes a música japonesa é homófona. Os japoneses não desenvolveram um sistema harmónico nem uma polifonia ao modo ocidental, mas criaram em troca uma música de maior subtileza e colorido nos aspectos melódico, rítmico e tímbrico. Utilizam com frequência ritmos livres, não sujeitos à métrica, recurso que a música ocidental contemporânea tentou reincorporar por diversos meios, a maior parte das vezes infrutuosamente. Embora a música japonesa empregue uma escala de doze sons não temperada, tal como a chinesa, assim como escalas modais de cinco e sete notas, utilizam também com grande frequência intervalos microtonais, diferentemente dos chineses mas à semelhança da música indiana e arábico-islâmica.

(1) Shiagco Kishibe, *The Traditi... Japan*. Tóquio, 1966.

Em contraste com a rígida ortodoxia confucionista chinesa, o Japão assimila correntes musicais de outras latitudes e transforma-as com grande flexibilidade, do mesmo modo que adapta ao carácter e ao estilo nacionais qualquer manifestação cultural recebida do exterior, incluindo as doutrinas religiosas e filosóficas. É significativo que no Japão a doutrina *Zen* — que deve tanto ao taoísmo chinês como ao budismo e às práticas ioga da Índia — tenha posto um realce especial no espontâneo, o que se reflecte notavelmente em toda a arte japonesa, da pintura e da poesia à música. A arte baseada nos princípios *Zen*, tão mal compreendida nos países ocidentais onde se converteu em «moda» nas últimas décadas, é uma arte que tenta evitar, por diversos meios, qualquer elemento rígido, convencional e dogmático. A arte de «tocar o alaúde sem cordas», segundo o clássico paradoxo *Zen*, significa a exaltação do espontâneo e não programado como autêntica fonte de expressividade, em contraste com o conceito ocidental do artista «dominando» ou «conquistando» o seu meio de expressão, segundo as palavras de André Malraux e de outros estetas europeus(1).

Em termos gerais poderia dizer-se que se a música do Japão carece da riqueza orquestral e harmónica do Ocidente ou da solenidade da orquestra chinesa, em contrapartida ultrapassa, com toda a probabilidade, qualquer música do mundo quanto a bom gosto e eufonia, em subtileza e delicadeza dos timbres, linhas melódicas e partes acompanhantes, assim como na síntese que logra alcançar ao associar-se ao canto, à dança, à narrativa, ao teatro e à pantomina. Esta música, longe de aspirar ao ideal europeu ocidental de uma «música pura», tende muito mais a fundir-se com outras manifestações artísticas para criar o que nós chamaríamos «arte total» ou «arte integral».

Indonésia e Indochina: outros universos sonoros

A música da Indonésia apresenta características muito peculiares. Típica desta cultura é a música de Java e Bali, executada pelos famosos *gamelangs*, grupos instrumentais que tanto influenciaram as

(1) Alan W. Watts, *The Way of Zen*. Pantheon Books, Nova Iorque, 1957. Veja-se também Daisetz Teitaro Suzuki, «Una interpretación de la experiencia Zen», publicado juntamente com trabalhos de outros autores em *Filosofía del Oriente*, Fondo de Cultura Económica, México, 1950.

concepções de Claude Debussy e por cuja via contribuíram para transformar toda a música ocidental posterior (como sabemos, Debussy ouviu esta música quando se executou pela primeira vez na Europa, durante a Exposição de Paris de 1889)([1]). Os instrumentos que predominam neste originalíssimo conjunto orquestral são os jogos de gongos (carrilhões) e as liras de madeira ou de metal (xilofones e metalofones) embora também costumem utilizar flautas. A afinação destes gongos e liras faz-se seguindo diferentes escalas que em Java se conhecem sob as denominações de *pelog* e *slendro*.

Não existe na Indonésia, contrariamente à China, à Índia ou ao mundo arábico, uma teorização musical, embora se tenha conseguido estabelecer que as escalas agrupadas sob o nome de *pelog* têm geralmente sete intervalos, dos quais cinco são de três quartos de tom, aproximadamente, e dois de um tom inteiro. Em contraste com estas, existe um tipo de escala muito difundido em Java, chamado *slendro*, de apenas cinco sons. Diferentemente, porém, do sistema pentatonal chinês e do de outras latitudes, os cinco graus desta escala obtêm-se dividindo a oitava em partes iguais. Todos os intervalos são, portanto, iguais entre si, e diferentes de qualquer intervalo usual nas principais culturas musicais do mundo. Uma aproximação a este sistema é a escala de seis notas concebida e empregada profusamente por Debussy e na qual todos os intervalos são iguais — e que também se conhece como escala de tons inteiros.

A orquestra de Java — que tanto pode estar afinada no sistema *pelog* como em *slendro* — actua tanto nas peças de teatro como em festas e ocasiões solenes. Esta música, que também podemos encontrar na Tailândia (Sião), Birmânia, Cambodja([2]) e outros países do continente, revelou-se sempre atractiva para os ouvidos ocidentais — que geralmente desprezam outras músicas asiáticas — devido à cor suave e agradável das suas sonoridades, que se fundem entre si([3]).

Por outro lado, há países da Indochina, como é o caso do Vietname, nos quais uma música nacional com características muito próprias se misturou com outras, sobretudo procedentes da China e dos povos da Indonésia que em data remota viveram na península da Indochina, antes de emigrarem para as ilhas. Como quase todos os

([1]) Veja-se o capítulo 1.
([2]) Actualmente, este país designa-se o[illegible]or Kampuchea. *(N. do E.)*
([3]) Robert Lachmann, *ob. cit.*

povos asiáticos, os vietnamitas possuíam a sua própria notação musical, só que esta foi substituída pelo sistema chinês de notação, a partir do século XVIII. Mesmo assim, os vietnamitas assimilaram influências da Índia, mas os instrumentos e tradições autóctones mantiveram-se através dos séculos. Entre os instrumentos vernáculos destacam-se o *cam nam*, alaúde de oito cordas; o *dan day* (que significa «alaúde dos cantares») e o popular monocórdio chamado *dan bau*. A música do Vietname, com uma trajectória tão antiga como a de qualquer outro país do Extremo Oriente e com formas que vão desde o canto de trabalho ou o canto de amor até à música de câmara ou para o teatro e para as marionetas, baseia-se principalmente em dois sistemas modais, o *bac* e o *nam*, fundamentalmente pentatónicos mas que admitem distintos tipos de microtons, como na música japonesa e, à semelhança desta, também a música vietnamita permite certo grau de improvisação([1]).

O mundo mágico da Índia

Em contraste com a do Extremo Oriente, a música da Índia é brilhante, cheia de cor e mesmo exuberante. Comparando-a com a música clássica japonesa, um ouvinte ocidental inclinar-se-ia a qualificá-la de «barroca» ou talvez de «romântica», segundo as normas usuais da crítica ao empregar estas polarizações tão sugestivas quanto enganadoras. Na realidade, o panorama musical da Índia é extremamente complexo, já que nesta área cultural coexistem os mais diversos estádios de evolução, podendo encontrar povos que só possuem uma música cantada, sem nenhum instrumento, como os *wedda* de Ceilão, tribos montanhesas do Himalaia, cuja música pertence ao sistema pentatónico mais estrito, e géneros de grande refinamento que utilizam a escala mais complexa do mundo, de vinte e dois sons. Mais que em nenhuma outra parte (salvo talvez no Tibete, pertencente a esta mesma área), a música da Índia está estreitamente ligada à religião e à alta especulação mística ou filosófica.

([1]) Nguyen-Xuan Khoat, «La musique populaire», na revista *Europe*, n.º 387-388 (monografia dedicada ao Vietname), 1961. Ainda sobre o Vietname, veja-se o artigo «La música», em *Revolución y Cultura*, n.º 37, Havana, Setembro de 1975.

Uma das mais antigas manifestações musicais da Índia, que constitui ao mesmo tempo o exemplo mais antigo de uma música com notação escrita e que se manteve praticamente inalterada durante milénios: trata-se da música religiosa baseada nos Vedas, livros sagrados dos hindus. Destes cantos — ou salmodias — védicos, conservados pelos brâmanes através das gerações, sobrevivem alguns do *Rig Veda* e do *Yajur Veda*, mas sobretudo os cantos do *Sama Veda*. O principal meio de transmissão destes cantos é a tradição oral, já que a notação usada, diferentemente da ocidental e à semelhança da de outros povos orientais, serve apenas de mnemónica ou guia. Os textos, assim como os padrões melódicos vocais, mantêm-se inalteráveis por motivos religiosos e o exemplo mais extremo é o dos *mantras*, fórmulas mágicas rituais que não podem ser alteradas([1]).

De grande interesse é a música conservada no Sul (no país Tamil e na região de Kerala), associada à dança, ao teatro e à pantomina, com raízes nos mitos e lendas antigos. Para lá do canto, utilizam-se nesta música instrumentos de percussão (a *tabla*, formada por dois pequenos tambores de tipo diferente: o *mridangan*, tambor de duas membranas, e os pequenos pratos ou *crótalos*), assim como instrumentos de sopro (flautas, oboés e a harpa de boca, semelhante ao *berimbau* brasileiro). A propósito do instrumental da música indiana, há que assinalar que ele evoluiu e mudou constantemente, desaparecendo algumas formas antigas de harpas, flautas e outros instrumentos; outras formas foram importadas, geralmente a partir da Pérsia, ainda que quase não exista uma certeza absoluta sobre a origem deste ou daquele instrumento. Uma das polémicas mais extensas gira em torno da invenção do arco do violino, que muitos musicólogos atribuem à Índia([2]).

A música clássica hindu deriva principalmente da música cortesã dos séculos XV e XVI e em certo sentido equivale ao *gagaku* e ao *Nô*

([1]) Alain Danielou, «The music of India», notas aos LPs I, II, III e IV de *A Musical Anthology of the Orient*, Colecção UNESCO. Sobre as fórmulas rituais mágicas dos *mantras*, podemos afirmar com Sachs que estes cânticos correspondem à antiquíssima ideia de que «o som governa a matéria» (Sachs, *ob. cit.*).

([2]) F. W. Galpin, «Nota adicional sobre el harpa y la flauta en la India, y sobre el origen indio del arco del violín»; veja-se também A. H. Fox Strangways, «La música», ambos em *El Legado de la India*, da Universidade de Oxford, Ed. Pegaso, Madrid, 1950.

do Japão. Referimo-nos sobretudo à forma musical conhecida como *dhrupad*, que consta de duas partes: um largo prelúdio chamado *alapa* e um poema cantado que recebe o nome de *pada*. No referente à música vocal, o estilo mais depurado do canto hindu é o conhecido como *khial*, que exige um virtuosismo vocal semelhante ao do *bel canto* italiano. No entanto hoje a música hindu é conhecida principalmente no mundo ocidental pela parte instrumental do *dhrupad*, isto é, o prelúdio ou *alapa* deste género que, até certo ponto, se tornou independente do resto da obra. É este prelúdio que estabelece a atmosfera ou *modo* em que se desenvolve a peça. Porque, tal como nas restantes culturas orientais — assim como na antiga Grécia e na Europa medieval —, o modo é muito mais importante que o *tom* ou a *tonalidade*.

Modo, modalidade ou *raga*

O modo na música indiana é o que conhecemos por *raga*, e tem a sua correspondência noutras culturas orientais: no *magam* da música arábico-islâmica (*nagma* no Egipto, *atba* em Tunes, *sana'a* na Argélia), ou no *patet* da música javanesa. O modo ou modalidade expresso através destes conceitos tem muitas outras conotações: significa «cor», «sentimento», «estado de alma», «carácter», «situação» ou «natureza», conforme a religião e o idioma que tomemos como referência. Os *ragas* alimentam-se de duas fontes principais: o folclore ou a música popular tradicional e a música religiosa e ritual. O simbolismo cosmológico hindu é pelo menos tão complexo como o chinês e faz corresponder cada uma das sete notas principais às sete cores e a sete animais; por sua vez, cada nota segue uma ordem hierárquica, e assim a principal é *vadi* (rei), a secundária *samavadi* (primeiro-ministro), etc. Os *ragas* básicos são seis, com cento e vinte e seis derivados; cada um dos seis *ragas* básicos corresponde a uma hora do dia (amanhecer, manhã, meio-dia, tarde, crepúsculo, meia-noite), a uma época do ano, a uma deidade ou a um estado de alma.

Musicalmente, o *raga* ou modo hindu está baseado numa escala de sete sons, a eleger com duas notas principais que servem de base à melodia. Cada *raga* tem várias maneiras de usar as notas da escala, distintas para as frases ascendentes e as descendentes, assim como uma série de «fraseados» ou *gamaka* (matizes, notas de ornamenta-

ção, *glissandi*, trémulos, melismas, *crescendi* e *diminuendi*, etc.), nos quais se empregam profusamente os microtons ou *srutis* e que se consideram a «alma e vida» da música hindu. Todos estes elementos contribuem para criar a atmosfera específica desejada. Há um certo número de tipos melódicos ou melotipos estabelecidos sobre os quais o executante improvisa, introduzindo fraseados e ornamentos diversos, um pouco à maneira do «tema» e suas «variações» em certa época da música clássica europeia e no *jazz*, mas segundo regras e cânones muito diferentes. Cada *raga* tem um significado e uma função próprios e apenas se deve interpretar à hora respectiva expressando ou despertando sentimentos específicos (melancolia, renúncia, alegria, amor, compaixão, valor). O significado não reside numa frase melódica ou numa passagem fixa, como sucede na música chinesa, aparecendo antes gradualmente, enquanto se desenvolve a peça(1).

O ritmo desta música costuma ser muito variado, alternando os ritmos fixos com o ritmo livre, tal como no Japão e nas culturas africanas. As *ragas* utilizam fórmulas rítmicas que derivam das duas fontes citadas, assim como da liturgia (*talas*) ou da poesia popular (*decitalas*). Se é grande a variedade e a riqueza expressiva dos modos hindus e o seu também rico inventário de escalas ou *thatas* (há 72 escalas face às 3 da música clássica ocidental), não é menor a variedade de combinações rítmicas. Segundo as minuciosas classificações que se atribuem a teóricos já lendários, como Bahrata, ou o cronologicamente posterior Sarngadeva, existem cento e vinte *talas*, fórmulas rítmicas ou medidas de tempo estabelecidas a partir dos movimentos do corpo: os tempos binários derivam do movimento ao caminhar; os ternários, da respiração durante o sono, com dois tempos para a aspiração e um para a expiração. Apesar de abundarem os ritmos cruzados ou polirritmia em grau apenas superado pela África, não devemos confundir o conceito de *tala* como medida rítmica com o conceito ocidental aparentemente equivalente, já que a rítmica hindu depende muito mais da própria estrutura interna da linguagem musical que da métrica imposta a partir de fora.

(1) R. Lachmann, Salazar, *ob. cit.*

Com todas estas particularidades, não é de estranhar que a música «clássica» da Índia represente praticamente o oposto ao conceito europeu de classicismo, não só quanto aos elementos formais mas sobretudo no que respeita à atitude do músico que é ao mesmo tempo executante e criador. Um velho praticante da disciplina ioga — que desempenha na música indiana um papel semelhante ao do *Zen* na japonesa — refere-se à execução de um *raga* nos termos seguintes:

> O músico tem um alcance criador para um número infinito de improvisações em torno de uma melodia fixa tradicional [...]. Os músicos indianos não lêem uma série de notas fixas; como que as revestem de novo, cada vez que tocam o límpido esqueleto do *raga*; muitas vezes, confinando-se a si próprios a uma única sequência melódica e realçando a repetição de todas as subtis variações microtónicas e rítmicas(1).

Uma das expressões mais típicas da música clássica indiana, que reflecte como nenhuma outra a herança espiritual comum do hinduísmo, é a música *karnática*, património das regiões de Madras, Kerala, Andhra e Mysore (esta última chamava-se antigamente Karnakata, de onde deriva a designação de «música karnática»). Os instrumentos básicos são a *tambura*, que estabelece a nota principal ou tónica à maneira do nosso baixo pedal; o pequeno tambor denominado *mridangan* e a cítara indiana ou *vina*, de sete cordas, três das quais soam apenas como ressonadores. A *vina* é o principal instrumento para a execução das variações dos *ragas* e, através de uma técnica muito depurada, obtêm-se dela não só os sete sons das escalas básicas mas todos os vinte e dois sons em que se divide a oitava no sistema tonal indiano, que inclui intervalos microtónicos de até um nono de tom; este é o *sruti*, equivalente ao nosso croma ou coma. Para lá dos instrumentos citados, existe uma grande variedade de tambores, címbalos e instrumentos de corda e de sopro (diferentemente de outras culturas, o oboé é hoje preferido à flauta).

Tal como no Japão, também a música da Índia está estreitamente

(1) Paramhansa Yogananda, *Autobiografía de Un Yogi Contemporáneo*, Ed. Siglo Veinte, Buenos Aires, 1956.

ção, *glissandi*, trémulos, melismas, *crescendi* e *diminuendi*, etc.), nos quais se empregam profusamente os microtons ou *srutis* e que se consideram a «alma e vida» da música hindu. Todos estes elementos contribuem para criar a atmosfera específica desejada. Há um certo número de tipos melódicos ou melotipos estabelecidos sobre os quais o executante improvisa, introduzindo fraseados e ornamentos diversos, um pouco à maneira do «tema» e suas «variações» em certa época da música clássica europeia e no *jazz*, mas segundo regras e cânones muito diferentes. Cada *raga* tem um significado e uma função próprios e apenas se deve interpretar à hora respectiva expressando ou despertando sentimentos específicos (melancolia, renúncia, alegria, amor, compaixão, valor). O significado não reside numa frase melódica ou numa passagem fixa, como sucede na música chinesa, aparecendo antes gradualmente, enquanto se desenvolve a peça(1).

O ritmo desta música costuma ser muito variado, alternando os ritmos fixos com o ritmo livre, tal como no Japão e nas culturas africanas. As *ragas* utilizam fórmulas rítmicas que derivam das duas fontes citadas, assim como da liturgia (*talas*) ou da poesia popular (*decitalas*). Se é grande a variedade e a riqueza expressiva dos modos hindus e o seu também rico inventário de escalas ou *thatas* (há 72 escalas face às 3 da música clássica ocidental), não é menor a variedade de combinações rítmicas. Segundo as minuciosas classificações que se atribuem a teóricos já lendários, como Bahrata, ou o cronologicamente posterior Sarngadeva, existem cento e vinte *talas*, fórmulas rítmicas ou medidas de tempo estabelecidas a partir dos movimentos do corpo: os tempos binários derivam do movimento ao caminhar; os ternários, da respiração durante o sono, com dois tempos para a aspiração e um para a expiração. Apesar de abundarem os ritmos cruzados ou polirritmia em grau apenas superado pela África, não devemos confundir o conceito de *tala* como medida rítmica com o conceito ocidental aparentemente equivalente, já que a rítmica hindu depende muito mais da própria estrutura interna da linguagem musical que da métrica imposta a partir de fora.

(1) R. Lachmann, *ob. cit.*; A. Salazar, *ob. cit.*

Com todas estas particularidades, não é de estranhar que a música «clássica» da Índia represente praticamente o oposto ao conceito europeu de classicismo, não só quanto aos elementos formais mas sobretudo no que respeita à atitude do músico que é ao mesmo tempo executante e criador. Um velho praticante da disciplina ioga — que desempenha na música indiana um papel semelhante ao do *Zen* na japonesa — refere-se à execução de um *raga* nos termos seguintes:

> O músico tem um alcance criador para um número infinito de improvisações em torno de uma melodia fixa tradicional [...]. Os músicos indianos não lêem uma série de notas fixas; como que as revestem de novo, cada vez que tocam o límpido esqueleto do *raga*; muitas vezes, confinando-se a si próprios a uma única sequência melódica e realçando a repetição de todas as subtis variações microtónicas e rítmicas(1).

Uma das expressões mais típicas da música clássica indiana, que reflecte como nenhuma outra a herança espiritual comum do hinduísmo, é a música *karnática*, património das regiões de Madras, Kerala, Andhra e Mysore (esta última chamava-se antigamente Karnakata, de onde deriva a designação de «música karnática»). Os instrumentos básicos são a *tambura*, que estabelece a nota principal ou tónica à maneira do nosso baixo pedal; o pequeno tambor denominado *mridangan* e a cítara indiana ou *vina*, de sete cordas, três das quais soam apenas como ressonadores. A *vina* é o principal instrumento para a execução das variações dos *ragas* e, através de uma técnica muito depurada, obtêm-se dela não só os sete sons das escalas básicas mas todos os vinte e dois sons em que se divide a oitava no sistema tonal indiano, que inclui intervalos microtónicos de até um nono de tom; este é o *sruti*, equivalente ao nosso croma ou coma. Para lá dos instrumentos citados, existe uma grande variedade de tambores, címbalos e instrumentos de corda e de sopro (diferentemente de outras culturas, o oboé é hoje preferido à flauta).

Tal como no Japão, também a música da Índia está estreitamente

(1) Paramhansa Yogananda, *Autobiografia de Un Yogi Contemporáneo*, Ed. Siglo Veinte, Buenos Aires, 1956.

ligada à dança, quase sempre impregnada de simbolismo religioso ou mitológico. A tal simbolismo nem os instrumentos escapam, pois segundo a mitologia hindu a criação universal adopta a forma de uma dança cósmica na qual Shiva origina os modos do ritmo, enquanto Vishnu faz soar o tambor *mridangán* e Brahma marca os tempos com os címbalos; Krishna toca na flauta a canção que atrai as almas que vagueiam por *maya* e Saraswati, deusa da sabedoria, toca a *vina*, mãe de todos os instrumentos de corda.

Do Oriente ao Mediterrâneo

A música a que chamamos arábico-islâmica (para, entre outros motivos, a distinguirmos da música pré-islâmica) oferece grandes semelhanças com a da Índia, o que pressupõe intercâmbios culturais muito antigos, nos quais a região do Irão (Pérsia) — relacionada etnicamente com a Índia mas também com a Arábia, com a adopção da religião e da cultura islâmicas — deve ter desempenhado um papel fundamental como intermediária. A música arábica do Médio Oriente expandiu-se também para a Turquia, juntamente com a doutrina de Maomé, e exerceu uma influência considerável na Grécia e em todo o mundo mediterrânico, principalmente através das comunidades judaicas e cristãs. Por sua vez, a música arábico-islâmica recebeu influências gregas através da cultura bizantina, nos momentos em que esta irradiava o seu máximo esplendor.

Como assinalámos, ao *raga* indiano corresponde o *maqam* árabe, quase idêntico na sua essência; o sistema musical greco-helenístico, com os seus *nomoi* ou modos, não é alheio a estas concepções orientais. À semelhança da Índia, também nos países árabes e na Pérsia se usa um alaúde de braço largo, o *tanbur*, de duas cordas com cinco trastos (que não se deve confundir com a *tambura* indiana). Porém, o principal instrumento de cordas dedilhadas é, nesta música, o já mencionado alaúde de braço curto — *el'ud* — de cinco cordas e com a extensão de duas oitavas, que, segundo o sistema árabe, estão divididas em dezassete sons cada uma. Apesar de também existir entre os árabes uma escala não temperada de vinte e quatro sons, esta é pouco utilizada, pelo que aqui não a consideramos. Entre os instrumentos de arco, o mais importante é o *rabab*, o violino arábico-persa, único rival do violino europeu a considerar e inquestionavelmente mais a[illegible] que este. Tal como na Índia, o

instrumento de sopro preferido é o oboé, sendo frequentes os tambores de pequenas dimensões (como no Japão e na Índia)(1).

Tal como em outras culturas orientais, os árabes usam fórmulas melódicas típicas ou *melotipos* que, tal como no *maqam*, assim como no *raga* indiano ou na música do teatro *Nô* japonês, se ouvem sempre de novo no desenrolar da peça. Uma característica particularmente original do *maqam* árabe é a sua estruturação numa forma semelhante à da *suite* europeia, isto é, compreendendo diversas peças distintas, umas cantadas e outras instrumentais, ainda que também aqui os prelúdios sejam especialmente importantes para estabelecer o «modo».

A música artística mais apreciada nesta grande área cultural é uma música de câmara na qual, para lá da voz humana, podem participar instrumentos como o alaúde, o *tanbur* ou o saltério, assim como uma flauta ou um oboé, um pequeno tambor duplo como o *nagarat* e o *tar*, o clássico pandeiro com guisos, de onde se originou esse instrumento hoje conhecido internacionalmente como pandeireta. O cantor, na música árabe, geralmente não toca nenhum instrumento podendo, porém, acompanhar-se com o alaúde ou o *rabab*. O canto árabe caracteriza-se pela sua afinação livre, em contraste com a afinação fixa dos instrumentos e porque se socorre de uma notação que depende do texto cantado, enquanto os instrumentos utilizam uma notação dependente da técnica de cada instrumento. Esta última é a notação rapidamente conhecida no Ocidente como *tablatura*, na qual se não indicam os sons mas as posições dos dedos (na guitarra ou no alaúde, por exemplo).

Esta música tem os seus antecedentes nas cortes de Bagdade e Damasco, devendo muito ao contacto com as culturas persa e bizantina, cujos elementos assimilou e transformou, enquanto conserva muito pouca afinidade com os cantos da Arábia pré-islâmica. Comparar ambas as músicas seria como fazer uma compa-

(1) A maioria dos autores (Lachmann e outros) geralmente refere-se, quando aborda a música árabe, à época da rica cultura musical islâmica. Sobre a música árabe pré-islâmica, assim como sobre outras culturas aqui tratadas, encontram-se valiosas informações na *Enciclopedia Salvat de la Música*. Salvat Editores, SA, Barcelona, 1967. Veja-se também o artigo de Mark Slobin, «La música del Asia Occidental y del Africa del Norte», em *Music Educators Journal*, vol. 59, n.º 2, Outubro de 1972 (reproduzido no *Boletín de Traducciones*, Ano II, n.º 1, Fevereiro de 1976, Centro de Documentación, CNC).

ração entre a arquitectura islâmica e as tendas de campanha dos beduínos. Inclusivamente, o grau de teorização musical na cultura arábico-islâmica é um dos mais elevados do mundo, sobressaindo o carácter puramente matemático da teoria musical árabe e persa, no que revela uma forte afinidade com a teoria grega. Conhecemos mais nomes de filósofos e cientistas árabes que contribuíram para a teoria musical do que de qualquer outra área cultural do Oriente. Convém destacar de entre eles Safi-ad-Din, cuja teoria abrange os conceitos de diatónico, cromático e enarmónico, com uma clara distinção entre os três e que apenas encontraremos na teoria grega e nos sistemas teóricos indianos *somanatha* e *karnático*.

De todas as teorias orientais sobre a consonância, a que maiores analogias apresenta com a ocidental é a arábico-islâmica, ainda que esta tenha conduzido os teóricos ocidentais a erros históricos graves, como o de considerarem que as relações de consonância árabes são uma espécie de etapa prévia no caminho para o sistema ocidental, com a sua harmonia à base de tríades. Robert Lachmann foi o primeiro a esclarecer este erro, ao realçar o predomínio do tom aumentado sobre o tom inteiro na música árabe, predomínio sustentado teoricamente por se considerar mais consonante, diferentemente do conceito europeu(1). Poderíamos acrescentar ainda que, para lá do uso constante dos microtons, a música árabe se torna familiar aos ouvidos ocidentais pelo emprego constante de frases melódicas em que predominam os intervalos de meio-tom e tom e meio, combinados alternadamente em inumeráveis melotipos.

Assinalemos, finalmente, que há diferenças notáveis entre o Oriente e o Ocidente da cultura arábico-islâmica e que nos países do Noroeste da África (Magrebe), como a Argélia e Marrocos, encontramos ritmos mais fortes e temas mais movimentados, nos quais não se podem ignorar influências importantes da música negra do Sudão Ocidental africano. Por outro lado, ao compararmos a música do Próximo Oriente com as do Extremo Oriente, notaremos uma diferença evidente, ainda que se não possa generalizar excessivamente, já que em ambos os casos há excepções: em termos gerais, a música da China e do Japão é mais solene e tranquila; mais austera e/ou introspectiva, segundo os princípios das antigas filosofias taoísta, confucionista e budista, baseadas no «domínio de si próprio»; a

(1) R. Lachmann, *ob. cit.*

música árabe, pelo contrário, é uma música que procura o êxtase dos ouvintes e executantes por meios mais «dionisíacos», através de ritmos e melodias excitantes, de grande colorido e brilhantismo (a Índia estaria situada entre estes dois extremos). Há que fazer a ressalva de que grande parte da música árabe se afasta por completo dos cânones rígidos da ortodoxia maometana, cuja música religiosa apenas conhece orações salmodiadas e nunca utiliza instrumentos, o que a aproxima da antiga música litúrgica cristã, nomeadamente dos cantos ambrosiano e gregoriano.

O novo encontro do Oriente e do Ocidente

Pode afirmar-se, em síntese, que o factor que mais separa as músicas do Oriente e do Ocidente é o inusitado desenvolvimento, nesta última, do elemento polifónico-harmónico a partir do Renascimento e sobretudo do período barroco, quando ambos os princípios se conjugam na arte de um Johann Sebastian Bach, para citar apenas o exemplo mais radical. Isto não significa que na Ásia não haja polifonia, denominada *heterofonia* pelos musicólogos ocidentais devido à sua carência — real ou aparente — de leis precisas que rejam o desenvolvimento das vozes no contraponto e que na Europa têm estado cada vez mais subordinadas ao princípio harmónico depois do efémero equilíbrio entre polifonia e harmonia conseguido pelos últimos compositores barrocos. Mesmo assim, esta evolução peculiar da música ocidental está na dependência do aparecimento do capitalismo e do seu desenvolvimento acelerado nos séculos XVII, XVIII e XIX e que possibilitou, por sua vez, grandes avanços na ciência e na técnica. Isto contribuiu também para que a música europeia se libertasse na sua maior parte dos antigos vínculos com a religião, a magia e o ritual, assim como de outras funções a que antigamente estava destinada, coisa que no Oriente sucedeu em muito menor grau. Porém, se a música ocidental evoluiu graças ao desenvolvimento progressivo da polifonia, da harmonia e de uma crescente riqueza orquestral, a música oriental supera-a quanto à complexidade e refinamento da melódica e da rítmica, quer esta seja livre quer baseada em padrões fixos.

Comprovamos também que a notação musical é mais exacta e precisa no Ocidente, enquanto a oriental desempenha mais ou menos o papel de «mnemónica», o que exige — e ao mesmo tempo

facilita — a introdução de variações improvisadas da parte do executante. Segundo Adolfo Salazar, a linguagem melódica do músico oriental não é seu património individual, tornando-se antes comum ao grupo social a que pertence e «ao ser um modo de exteriorização de ideias tradicionais e convencionais o músico não pode intervir no essencial delas». E acrescenta:

> Porém, enquanto conserva essa base *essencial*, o músico terá uma margem de liberdade para encontrar um modo de realização não literal daquela, mas que pode ser improvisado: em termos gerais, trata-se de encontrar *variantes* aos padrões básicos sobre os quais repousa a convenção ou a tradição melódica [...](1).

Como veremos mais adiante, esta é uma característica mais ou menos comum a toda a música não ocidental, como a africana, e reaparece com grande força na nossa época, sobretudo em diversas modalidades da música popular latino-americana e no *jazz* afro-norte-americano. O próprio Salazar, ao referir-se ao *raga* indiano e ao *maqam* árabe, com as suas variantes representativas de sentimentos distintos ou de qualidades éticas distintas, às quais correspondem diferentes fórmulas típicas, estabelece uma comparação com os *huapangos* da região de Vera Cruz, no México. Quer dizer que a todo o momento comprovamos que esta concepção, esta maneira de fazer música é, em todo o caso, mais «universal» que a pretensamente universal do Ocidente europeu. Isto sem contar com o facto de a música da Grécia Antiga ser, em todos os sentidos, mais «asiática» que ocidental, o que de modo algum significa, como por vezes se tem querido acreditar, que se tratasse de etapas anteriores (e inferiores) pelas quais terá passado a humanidade até chegar ao classicismo europeu; trata-se simplesmente de formas diferentes e igualmente válidas de fazer música.

A partir do século passado, quando se produz o reencontro da Europa com a música oriental, a influência desta aumentou sensivelmente, da aproximação inicial de Debussy e dos compositores da escola russa aos Messiaen, Jolivet e outros músicos de vanguarda das últimas décadas, a pontos tais que Juan Carlos Paz considera como

(1) A. Salazar, *ob. cit.*

uma tendência dominante na música ocidental contemporânea o regresso ao microtonalismo, à rítmica e a outros elementos característicos da música asiática(1). Inversamente, também a música ocidental penetrou nos países asiáticos, patrocinada primeiro pelos colonialismos — ainda que com escasso efeito — e na actualidade com os meios de massas do mundo capitalista, com muito maior efeito. Ergueram-se, inclusivamente, vozes de alarme perante a intempestiva irrupção de música *pop* difundida pelos meios comerciais de difusão de massas. Especialistas de países asiáticos — e o mesmo aconteceu na África e na América Latina — expressam os seus temores de que as modas *pop* substituam ou façam desaparecer uma parte importante do património musical tradicional(2). Porém, os meios de massas produziram por vezes efeitos contrários aos vaticinados pelos especialistas e, apesar do eventual perigo nesse sentido, não parece verosímil que a música ancestral de culturas milenárias possa desaparecer a curto ou longo prazo. Por outro lado, a própria música *pop* conheceu o impacte da música oriental e, ainda que os seus propósitos e os resultados obtidos musicalmente sejam frequentemente polémicos, não se lhe pode negar certo efeito positivo, ao despertar um interesse antes não concebível pelas músicas da Ásia.

O continente africano: música e sociedade

Os preconceitos em relação ao homem e às culturas da África foram maiores e expandiram-se até uma época mais recente que no caso da Ásia. Só nos princípios deste século se começou a rever a imagem tradicional, feita de mentiras e preconceitos, e a estudar-se com certa seriedade as manifestações culturais e artísticas do negro africano(3).

(1) Juan Carlos Paz, *Introducción a la Música de Nuestro Tiempo*, Ed. Sudamerica, Buenos Aires, 1971.

(2) Por exemplo, Tran Van Khe, «La música de Oriente en la encrucijada», em *El Correo de la UNESCO*, Ano XXVI, Paris, Junho de 1973; sobre a África, Akin Euba, «África entre el tambor y el tocadiscos», no mesmo número de *El Correo*. Sobre a América Latina expressou-se nesse sentido Isabel Aretz, «La permanence de la tradition musicale en Amérique Latine», em *La Musique et les Cultures Musicales*, UNESCO et la Baconnière, Colection Cultures, vol. 1, n.º 3, Paris, 1974, reproduzido em espanhol na antologia *América Latina en su Música*, *ob. cit.*

(3) Veja-se o capítulo 1, assim como o 6 e seguintes.

Só desde data muito recente é que começou o estudo directo da música da África negra e se começaram a realizar — sobretudo por iniciativa de organismos internacionais como a UNESCO — gravações da música tradicional de países e regiões diferentes da África. No entanto, apesar de estudos muito sérios e documentados, persistem todavia numerosos erros e preconceitos que teremos de considerar, ainda que sumariamente.

Com grande frequência se continua a repetir, por exemplo, que toda a música da África negra se reduz ao canto com acompanhamento de tambores, desconhecendo-se (ou pretendendo-se desconhecer) a existência de uma enorme variedade de instrumentos de corda e sopro. Outro erro não menos comum consiste em negar à música africana a presença de elementos harmónicos e/ou polifónicos; chega-se a afirmar, inclusivamente, que o canto apenas se realiza em uníssono, e se por vezes não produz esse efeito é porque «cada um canta no tom que lhe apetece». Mesmo assim, é frequente atribuir aos africanos um «grande sentido rítmico» para lhes negar, por outro lado, qualquer sentido da tonalidade ou da modulação. Lemos finalmente com demasiada frequência que a pentafonia é o único elemento escalístico e tonal que os africanos usam.

A tais preconceitos tão difundidos, mesmo entre investigadores supostamente qualificados, há que acrescentar outros mais subtis: tal é o caso dos estudiosos que admitem a riqueza, expressividade e valor artístico da música africana, mas que invariavelmente a atribuem a influências alheias, quer seja do antigo Egipto, quer da Índia e de outras regiões orientais, quer mais frequentemente dos árabes, principalmente da região do Magrebe. Estas considerações, típicas da escola etnológica difusionista, fazem-se por vezes em relação aos instrumentos; outras, referem-se aos elementos mais desenvolvidos da própria música(1). No entanto, é inegável que, se facilmente podemos admitir uma procedência asiática (através do oceano Índico e do «Crescente Fértil» do Médio Oriente e ainda influências árabes chegadas juntamente com a expansão do Islão, sobretudo desde o Magrebe norte-africano até ao Sudão Ocidental), a música, como toda a cultura da África negra, oferece inumeráveis características de indiscutível carácter autóctone.

(1) Curt Sachs (*ob. cit.*) atribui-lhes uma origem asiática; a *Enciclopedia Salvat de la Música* geralmente atribui aos elementos mais avançados da música africana uma origem árabe-magrebiana.

A comprovada antiguidade de civilizações com um considerável grau de desenvolvimento permite afirmar a existência de uma cultura — ou culturas — e, portanto, de uma música negro-africana autóctone e de evidente originalidade, baseada numa concepção do mundo diferente — ainda que por vezes haja pontos de contacto — das que, como vimos, informam as grandes culturas asiáticas. O etnomusicólogo francês Alain Danielou, com uma abordagem mais de acordo com os conhecimentos de que dispomos, considera que para além da música harmónica ocidental, de «criação relativamente recente», segundo as suas próprias palavras, há na actualidade quatro grandes epicentros musicais de origem sumamente antiga, que são:

1) Índia e Médio Oriente;
2) Sudeste asiático;
3) Extremo Oriente;
4) África.

O musicólogo admite ainda que «a cultura africana sofreu consideravelmente por causa do sistema colonial existindo ainda, porém, formas musicais de grande refinamento que evocam a existência de culturas sumamente evoluídas»(1).

A ignorância sobre a África negra entre os povos europeus do Mediterrâneo foi quase total durante milénios. Se remontarmos aos conhecimentos geográficos dos antigos gregos, veremos que um dos seus expoentes neste ramo das ciências, Ptolomeu (século II a. C.), ao referir-se à África, só consegue referir-se às regiões do Sara. Haverá que esperar pelos grandes cronistas árabes e berberes da Idade Média para obtermos provas concludentes do grande florescimento cultural da África negra até essa época, particularmente na região do Sudão Ocidental(2). Só nos nossos tempos, graças às escavações arqueológicas, se veio a comprovar a existência de civilizações tão remotas no tempo como a que foi baptizada com o nome de «civilização de Nok», situada no Sul da Nigéria.

O facto extraordinário e concludente é que as investigações arqueológicas determinaram que esta arcaica civilização nigeriana

(1) Alain Danielou, «Editorial», na revista *El Correo de la UNESCO*, Ano XXVI. Paris. Junho de 1973.

(2) Entre estes historiadores e cronistas sobressaem Ibn Jaldún, Ibn Batuta, Al Sadi, Al Idrisi, Al Bakri, Ibn Haukai e outros.

data do final do primeiro milénio antes da nossa era; que nela tanto se trabalhava a pedra polida (característica do Neolítico) como o ferro, cuja forja parece ter sido uma descoberta africana independente das civilizações da Mesopotâmia. E as suas estatuetas de barro parecem constituir estilisticamente o antecedente dos prodigiosos bronzes de Ifé, dos séculos X ao XIII. Tudo isto pressupõe a existência, na África Ocidental, de Estados altamente organizados desde essa remota data(1).

Algumas sociedades da África Ocidental

É muito complexa a evolução das sociedades africanas e o seu estudo é dificultado pela escassez de dados precisos, embora o conhecimento da obra de historiadores e cronistas árabes e do Magrebe tenha feito luz sobre elas. Apesar de tudo, há elementos suficientes para afirmar que o império *soninke* do Gana durou seguramente mais de quinhentos anos, o império mandinga do Mali mais de três séculos e o *sornhai* de Gao cerca de dois séculos, enquanto os reinos *mossi* perduraram mais de um milénio. Conheceram também um excepcional desenvolvimento o império de Kanem-Bornu, no Chade, as «cidades-Estado» dos *haussas*, no Norte da Nigéria, os diversos reinos do Loango e do Congo, os reinos «feudais» dos *peules* e dos *achanti* e o império do Daomé, cuja complexa administração económica e burocrática — com elementos de um aparelho estatal — foi comparada pelo etnólogo Alfred Métraux com a do império inca do antigo Peru(2).

As civilizações do Oeste africano alcançaram o seu máximo esplendor até aos séculos XIV e XV da nossa era, mas já no próprio século XV e mais ainda no seguinte se inicia uma rápida desintegração atribuível em grande parte ao aparecimento dos portugueses e outros europeus e ao início do tráfico de escravos. Menção à parte merece a civilização do Benim, cujo apogeu parece anterior às demais, entre os séculos X e XIII. O Benim compreendia uma área extensa que inclui a costa do Daomé e grande parte do Sul da

(1) Jean Suret-Canale, *África Negra*, Editora Política, Havana, 1963.

(2) Alfred Métraux, *Los Incas*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1972.

Nigéria. As famosas esculturas em bronze da cidade sagrada de Ifé, no Benim, têm sido frequentemente comparadas com as obras do classicismo grego. Esta civilização, devida com toda a certeza ao povo *yoruba*, apresentava um considerável desenvolvimento urbano e ainda que a ausência, neste caso, de testemunhos históricos nos faça depender quase exclusivamente da arqueologia, organizava-se provavelmente em «cidades-Estado» fortificadas à maneira dos *haussas* ao norte, mas subsistiam fortes vestígios de organização tribal, aspecto que aparece em muitas civilizações africanas.

Isto leva-nos a uma consideração de extrema importância ao tratar de qualquer aspecto da cultura ou especificamente da música africana: o grau de organização social alcançado nas diferentes regiões da África negra. Porque no território deste vasto continente, e mesmo se nos limitarmos à sua parte ocidental, encontrar-nos-emos com praticamente todos os estádios da evolução social da humanidade. Com efeito, podemos encontrar desde evidentes vestígios de comunismo primitivo até outros de feudalismos e de escravismo, e particularmente encontraremos de novo essa formação social que Marx e Engels denominaram de «modo de produção asiático». No entanto, ao falarmos de feudalismo, escravatura e mesmo de «modo de produção asiático», há que fazê-lo com grandes reservas, já que investigadores contemporâneos detectaram nas sociedades africanas elementos de diferentes formações sociais entremeados ou sobrepostos de tal modo que confundem qualquer esquema conhecido porque, em algumas delas, o comércio assumia um papel insolitamente desmesurado(1).

Devemos ter em conta, para além disso, que nestas sociedades a divisão em classes nunca eliminou por completo uma série de características da sociedade primitiva. Mesmo entre os povos de cultura mais avançada persistem fortemente os vínculos de parentesco e outros restos da organização baseada em clãs e em tribos. Uma atenção particular devemos dedicar ao problema da existência ou não — ou em que grau — da escravatura na África, já que este tem sido

(1) Ives Lacoste, por exemplo, demonstrou a enorme importância do comércio nos Estados medievais do Magrebe, em estreita ligação com o controlo das rotas que conduziam às minas de ouro do Gana. Este e outros autores apresentaram sérias objecções à atribuição mecânica do «modo de produção asiático» aos grandes Estados africanos, tal como o fizera Suret-Canale. (Ives Lacoste, *El Nacimiento de la Historia en el Tercer Mundo: Ibn Jaldún*, Editorial Ciencias Sociales, Havana, 1976.)

tradicionalmente um dos pontos mais controversos da historiografia dos colonialistas. Chegou-se a dar uma versão totalmente falsa da história africana, que atribui à África a existência de um sistema escravista anterior à chegada dos colonialistas europeus, o que não passa de um pretexto para justificar o comércio e a escravatura colonial na África e na América, alegando que as potências europeias mais não faziam que prolongar uma situação preexistente.

Está hoje demonstrada a falsidade de tais «interpretações» da história. A verdade é que apenas alguns Estados africanos, nomeadamente o tardio império do Daomé nos séculos XV e XVI, ficaram a dever grande parte do seu desenvolvimento e poderio precisamente ao comércio escravista em larga escala com as potências coloniais da Europa. Isto é, o que provocou o auge da escravatura e do comércio foi a chegada primeiro dos portugueses, seguidos pelos espanhóis, ingleses, holandeses e franceses, até à partilha do continente pelos impérios colonialistas europeus no século XIX. Anteriormente, a escravatura na África teve, como em quase todas as partes do mundo antigo, um desenvolvimento muito limitado, que afectava principalmente os prisioneiros de guerra e um carácter «patriarcal» ou doméstico — como na Ásia e na Ameríndia. Em momento algum se pode falar de «escravismo», já que a escravatura nunca foi a base da economia das sociedades africanas, como sucedeu na Grécia e em Roma e, mais tarde, nas colónias europeias da América.

Diversidade da música africana

A coexistência no tempo e no espaço de sociedades com diversos graus de evolução social, tal como a sobrevivência nas sociedades mais avançadas de formações sociais muito anteriores, reflecte-se claramente na música. Mesmo que nos limitemos à área de maior interesse para nós, a África Ocidental (que incluiria o Sudão Ocidental, a Nigéria e toda a costa do golfo da Guiné, mais algumas regiões *bantu* do Congo e de Angola), encontraremos instrumentos e formas musicais representativos de estádios que oscilam entre os mais representativos da evolução social até outros que correspondem a processos evolutivos milenários e de um alto grau de refinamento cultural. É assim que encontramos uma música que corresponde aos rituais animistas para propiciar a caça, a pesca ou a guerra e para diversos rituais de iniciação, funerários, ou para proporcionar uma

boa colheita, entre os povos agricultores. No outro extremo, encontraremos uma música cortesã, culta, sumamente refinada e que corresponde aos grandes Estados semifeudais, com uma aristocracia hereditária.

Não significa isto que na África se possa falar de uma diferenciação entre música «culta» e música «popular», no sentido em que esta divisão foi estabelecida no Ocidente europeu. Tal deve-se, antes de mais, à ausência de uma música que, como no Ocidente, esteja destinada ao puro «gozo estético», já que no continente africano, ainda mais que na Ásia, para lá do valor artístico intrínseco que uma música possa ter, esta corresponde sempre a uma *função* determinada, é uma música eminentemente funcional, quer estas sejam funções mágicas, religiosas ou profanas mas, porém, sempre sociais, salvo géneros como a canção de amor, comum a todas as culturas de qualquer época e latitude.

Na própria música religiosa encontraremos diferenças notáveis entre, digamos, os antiquíssimos ritos propiciatórios da caça e as complicadas liturgias de sociedades altamente evoluídas nas quais, como entre os povos do Daomé ou os *yoruba*, existe uma cosmogonia e uma mitologia, com o seu correspondente panteão de divindades antropomorfas, de riqueza comparável com a da antiga Grécia. Há também uma música profana que é um índice da crescente divisão da sociedade em classes, sendo a adequada para os distintos ofícios. Assim vão aparecendo, junto aos tradicionais cantos de trabalho relacionados com a agricultura, os cantos próprios dos ferreiros — que na África chegam a constituir casta à parte, particularmente temida pelos seus presumíveis poderes mágicos — assim como os dos curtidores, tecelões, joalheiros, escultores, sapateiros, carpinteiros e outros.

O *griot*: cronista do seu povo

Uma referência à parte merece o *griot*, trovador e músico cujo ofício chega a tornar-se hereditário, constituindo uma verdadeira casta. Este poeta e músico é possuidor de uma missão social de extraordinária importância, já que é o depositário da memória colectiva do seu povo, da classe aristocrática ou da dinastia dominante. Os *griot* são poetas e músicos que intervêm em diversas cerimónias da vida social e cuja principal missão é memorizar e transmitir,

perpetuando-as, tradições ancestrais, cantos de gesta, genealogias de reis, factos históricos ou lendários do seu povo e cantos de louvor a reis e deuses. São, pois, os cronistas das sociedades africanas e, como tal, verdadeiras «bibliotecas ambulantes», ainda que por vezes sobrevivam como «cantores reais» em regiões islamizadas do Sudão Ocidental que possuem a sua própria escrita, quase sempre derivada da árabe. Sobre os costumes e habilidades do *griot* entre os povos sudaneses diz o investigador cubano Rogelio Martínez Furé:

> Durante cinco anos vive separado do resto do grupo social, aprendendo nesse retiro as artes da sua profissão. No fim desse tempo, durante o qual os mestres *griot* lhe revelaram todos os segredos da arte poética, da dança, da pantomina e da narrativa, volta a integrar-se na vida social(1).

Para lá das suas grandes narrativas declamadas, salmodiadas ou cantadas, o *griot*, por vezes chamado «o príncipe dos poetas africanos», é também músico de igual versatilidade, e entre os instrumentos que utiliza podem citar-se a harpa, o alaúde de quatro cordas (a cuja história e difusão já nos referimos), o xilofone, o oboé, o violino monocórdico e vários tipos de tambores. Esta figura omnipresente entre os povos africanos apresenta, no entanto, uma grande variedade de traços, conforme a sociedade em que o encontrarmos, como diversos são também o seu *status* social e o nome que recebe em cada nação ou etnia: *mabo*, entre os *peules*; *dyeli*, entre os *bambaras* e *okyeame*, nas sociedades *akan* do Gana. Também encontramos o *griot* em sociedades tão diferentes como as dos *haussas* ou a do império de Kanem-Bornu(2).

As especialidades deste trovador ou jogral tradicional africano podem variar, assim como o seu instrumental ou a temática das suas composições. Há ainda uma diferenciação de classe que podemos comparar com a que existia entre os trovadores medievais do Ocidente europeu — ligados à aristocracia guerreira — e os jograis, de origem e expressão mais populares. A este respeito, Martínez Furé assinala que:

(1) *Poesía Anónima Africana* (Selección, traducción y prólogo de Rogelio Martínez Furé). Editorial Arte y Literatura, Havana, 1978.

(2) Rogelio Martínez Furé, *ob. cit.*: «Sobre el griot en las sociedades haussa y en el imperio de Kanem-Bornu».

> Há os que estão tradicionalmente unidos a algum rei ou família nobre — e são os conservadores da poesia oral culta. Outros, por sua vez, vão de aldeia em aldeia, cantando e actuando nas casas de clientes ocasionais, em troca de hospitalidade e de comida. São os profissionais da poesia oral de carácter mais popular(1).

Comprovamos assim a enorme importância do canto nas sociedades africanas, nas quais a poesia, a música, a dança e a pantomina aparecem constantemente unidas (como no Japão e na Índia). Porém, por vezes veremos os tocadores de tambores a assumirem aqui funções semelhantes às do trovador ou *griot*, já que certos tambores africanos têm a sua linguagem, *falam*, podendo desempenhar a função — ou apoiá-la — de conservar a memória do grupo ou entoar os cantos de louvor às divindades ou aos antepassados, tal como sucede nas sociedades *akan* do Gana e entre os *yoruba* da Nigéria. Esta função específica de alguns tambores é possível pelo carácter de línguas fónicas ou tonais de muitos idiomas africanos, nos quais o significado das palavras depende em grande parte da entoação, tal como nas línguas de alguns países asiáticos como a China e sobretudo o Vietname, facto ao qual faremos referência noutro lugar(2).

As famílias instrumentais

Assim como outras regiões do mundo se especializaram em instrumentos de cordas (a Pérsia e o Médio Oriente, por exemplo), a África, de entre todas as grandes culturas musicais, possui a maior variedade de tambores de diferentes tipos e funções. O tambor na África é, além disso, o instrumento sagrado por excelência. Os tambores africanos distinguem-se pelo tamanho, pela forma, pelo material em que são construídos e ainda pelas técnicas e modos distintos de os tocar. Há tambores de madeira de todos os tipos e tamanhos, assim como tambores de barro, de água e de areia; há-os

(1) Rogelio Martínez Furé, *ob. cit.*

(2) Vejam-se os capítulos 7, 8 e 9, sobre os aspectos propriamente linguísticos da questão. Veja-se também J. Vendryes, *El Lenguage: Introducción Linguística a la Historia*, UTEHA, México, 1958, e Edward Sapir, *El Lenguage*, Editorial Ciencias Sociales, Havana, 1974.

com uma ou duas membranas ou peles; há-os golpeados (percussão) e de fricção. Alguns tocam-se com as mãos e outros com baquetas; uns tocam-se de pé, outros sentado e outros carregam-se sobre os ombros; há-os de tensão variável, o que se consegue aplicando à membrana (feita de pele de diferentes animais) quer o fogo quer dispositivos de cordas ou madeira para esticar ou abrandar a pressão da membrana.

Mesmo assim, encontramos tambores para usos exclusivamente litúrgicos, mágico-religiosos ao lado de outros para usos profanos ou para transmitir mensagens à distância; alguns utilizam-se a solo e outros em combinações de dois, três ou mais, conhecendo-se baterias de até quinze tambores. Na faustosa corte dos *soninke* do Gana, de que alguns cerimoniais foram comparados com os do Egipto faraónico e com os dos reinos núbios de Kush, existia um grande tambor real que se usava para anunciar solenemente as audiências concedidas pelo soberano. Segundo o historiador de Córdova Abu Obeid el-Bekri, do século XI, «a chegada do rei e a sua audiência são anunciadas pelo percutir de um tambor chamado *duba*, feito de uma única peça de um tronco oco de árvore». Por sua vez o famoso viajante e historiador do Magrebe Ibn-Batuta deixou-nos descrições das impressionantes cerimónias do império mandinga do Mali, nas quais o aparato militar rivaliza em majestade com orquestras em que predominam tambores e trombetas, ao lado de outros instrumentos: cada chefe «tem perante si os seus homens, com as suas lanças, os seus arcos, os seus tambores e os seus "olifantes" (feitos, estes últimos, com dentes de elefante); os instrumentos musicais são feitos de madeira e de cabaças, e tocam com baquetas que produzem um som agradável». Poderíamos citar ainda, na descrição de uma carga de cavalaria do famoso imperador mandinga Sundiata, o clamor do som de trombetas e tambores.

Coexistem na África os instrumentos mais antigos ou primitivos que a humanidade conheceu (o «zumbidor», o bastão de ritmo, os guizos — por vezes em forma de braceletes ou de argolas para os tornozelos —, campainhas e chocalhos) ao lado de outros de avançada concepção e feitura, como no-lo provam a grande variedade de instrumentos de cordas, que inclui cítaras e alaúdes (nas Américas apenas sobreviveram algumas espécies de banjo, na América do Norte e no Brasil). Havia também numerosos tipos de harpas e instrumentos de cordas friccionadas (violinos). Ora, na própria família das cordas encontramos instrumentos que correspondem a diferentes etapas da evolução social e musical, começando pelo mais primitivo, o arco musical, com ou sem caixa de ressonância — até encontrarmos, no pólo oposto, harpas-alaúde com enormes caixas de ressonância e que podem ter até vinte e uma cordas; harpas-cítara que chegam aos dois metros de comprimento; cítaras de um número muito variado de cordas; harpas que por vezes constituem autênticas esculturas, com cavilhas de marfim ou cabos esculpidos com figuras em relevo; mais excepcionalmente, em regiões da África Oriental, encontra-se a família das liras.

Outra família instrumental típica da África é a dos xilofones e metalofonos, de diferentes tipos e tamanhos. Por vezes possuem uma caixa de ressonância, sendo as suas lâminas de madeira ou metal geralmente golpeadas com baquetas embora às vezes sejam percutidas com as mãos, como sucede com a conhecida *marímbula* cubana. Um instrumento inquestionavelmente autóctone de África e que não se encontra em nenhuma outra parte (salvo em regiões de cultura afro-americana) é o *sanza*, que consiste numa espécie de tábua plana de madeira, caixa ou *guïro* com várias molas ou linguetas metálicas que se tocam com o dedo polegar. De pequenas dimensões, o *sanza* espalha-se por todo o continente africano, recebendo múltiplos nomes como *mbira, kongo, arpa kaffir, kemke, lukembe, agibido, kalimba* e «piano de polegar»([1]). A família dos xilofones e dos metalofonos africanos e os conjuntos que integrem até cinco ou mais conseguem uma grande riqueza pelos timbres, registos e escalas que podem produzir.

Em comparação com as anteriores, a família dos instrumentos de sopro pode parecer mais reduzida, embora se encontre uma grande variedade de flautas de diferentes tamanhos e materiais, cujas aberturas variam em número e espaço entre si, com o que produzem escalas diferentes. Com a flauta — e com o seu antecessor, o apito —, talvez o mais antigo instrumento de sopro seja a trombeta ou trompa (no princípio da sua evolução não se distinguem). Desde os tempos mais primitivos que encontramos na África instrumentos como a trompa feita de caracol marinho ou de chifre de antílope, passando pelas de madeira, marfim e metal, estas por vezes com

([1]) Leonard Goines, «La música del África al sur del Sahara», em *Music Educators Journal*, vol. 59, n.º 2, Outubro de 1972 (reproduzido em *Boletín de Traducciones* do Centro de Documentación del CNC, Ano II, n.º 1, Havana, Fevereiro de 1976).

mais de um metro de comprimento e bastante parecidas às utilizadas na antiga Roma ou na Europa medieval. Tal como os tambores, também estes instrumentos costumam formar conjuntos mais ou menos numerosos. Apesar das influências arábico-islâmicas, os oboés são menos frequentes na África, localizáveis sobretudo no Quénia e noutros países orientais; muito mais raro ainda é o clarinete, de que apenas se encontram os tipos mais arcaicos. Apesar de tudo, nos Estados islamizados do Sudão Ocidental encontraremos várias vezes o oboé árabe, conhecido como *al-gaita*, que, por exemplo, desempenhava numerosas funções na monarquia de Kano até ao ano 1000 da nossa era.

Melódica, rítmica e outros elementos

Os aspectos rítmicos da música africana — entre eles a polirritmia — têm sido os mais divulgados pela musicologia burguesa. No entanto, a estes aspectos nos referiremos mais extensamente adiante(1). Por agora, uma vez estabelecida em grandes traços a existência na África das principais famílias de instrumentos, limitar-nos-emos a esclarecer alguns mal-entendidos quanto à música vocal. Quanto a esta, frequentemente se tem escrito sobre o amplo uso do canto antifonal, com coro e estribilho e que, como veremos noutros capítulos, persiste na música popular cubana, na das Caraíbas e em parte da América do Sul e no *jazz* norte-americano.

Há que destacar, no entanto, que o coro africano não se limita a simples estribilhos, pois frequentemente tem a seu cargo extensas passagens recitadas, salmodiadas ou cantadas. Encontram-se ainda passagens polifónicas e harmonias que não se limitam à oitava, como se tem dito, incluindo antes a quinta ou a quarta e, com menos frequência, os intervalos de terceira e de sexta. A frequente ausência da terceira faz com que esta música coral soe pouco «harmónica» em relação à ocidental, clássica ou actual, aproximando-se bem mais do canto litúrgico da Europa medieval. Anotemos, no entanto, duas diferenças fundamentais: primeiro, a complexidade rítmica do canto coral africano; segundo, o seu diferente sentido tonal e a «afinação». Como já notámos, é falso que os africanos apenas conheçam a escala

(1) Vejam-se os capítulos 7, 8 e 9.

de cinco notas (pentatonia), já que são frequentes as de sete, como na diatónica ocidental, podendo-se inclusivamente notar passagens de um intenso cromatismo e com modulações de uma tonalidade para outra (comparáveis às da música ocidental) em ciclos de canções dos *Yoruba* e de outros povos(1).

Quanto ao sentido da afinação, há diferenças de concepção e de sensibilidade notáveis entre ambas as músicas e que os preconceitos seculares fizeram considerar como sinal de «inferioridade» do africano, quando este, na realidade, está a fazer uma coisa muito diferente porque parte de uma ideia diferente. Se observarmos a evolução da música ocidental, sobretudo a partir da implantação da escala temperada, notaremos que nela se impõe com força crescente a aspiração dos *sons puros*. Esta tendência foi reforçada com a supremacia da música harmónica e orquestral e com o apogeu de instrumentos temperados como o piano.

Os africanos não aspiram a esse «som puro» nem tal lhes interessa, pois a sua música baseia-se em princípios opostos; à semelhança de alguns povos asiáticos, eles procuram sons «impuros», isto é, que possuam bastantes harmónicos parciais ou parasitas, com o que conseguem timbres «confusos», imprecisos, por vezes ásperos ou desgarrados, numa infinita gama de matizes sonoros expressivos. Em suma, o ideal dos africanos é a *expressividade* de cada som e não a sua pureza. Daí resulta a abundância, no canto africano, de diferentes tipos de emissão de voz e de efeitos, por vezes improvisados, como *falsettos*, glissados, inflexões guturais (*clicks*, etc.), zumbidos e outros, em proporção semelhante ou porventura maior ainda que na música japonesa.

Poderá alegar-se ainda que falta na África um elemento representativo de qualquer grande cultura ou sistema musical: a notação escrita, da qual encontrámos muitas variantes na Ásia. Mas se nos deslocarmos até à Etiópia, até este último argumento negativo teremos de abandonar. Berço de antiquíssimas culturas e centro de intensas relações culturais, a Etiópia oferece-nos o caso de uma original escrita musical que alguns fazem remontar a uma época tão recuada como o século VI da nossa era e que corresponde ao período Aksumita da história etíope. A invenção desta notação musical

(1) Isto foi-me confirmado pelo investigador cubano Rogelio Martínez Furé, que se tem dedicado a recopilar ciclos de canções, sobretudo de origem *Yoruba*.

deve-se a Yared, figura quase lendária nos anais da Igreja cristã da Etiópia, autor de um famoso hinário, o *Digwa*, e criador ainda de um sistema musical a que atribuía origem divina, o que, tudo somado, o poderia comparar a outros santos músicos tais como Santo Ambrósio e S. Gregório no Ocidente(1).

A música introduzida pelo reformador Yared tem três modos conhecidos por *Ge'ez*, *Araray* e *Ezil*, devendo tocar-se respectivamente nos dias de jejum ou de luto, nos dias comuns e nos dias festivos. Um dado interessante é que a notação musical, marcada na parte superior dos versos do texto, escreve-se com tinta negra ou azul para os dois primeiros modos, que se distinguem através da incial G ou A; se a melodia está no terceiro modo ou *Ezil*, os signos musicais escrevem-se a tinta vermelha. Quanto à música de Yared, é interpretada por um coro, com acompanhamento de três instrumentos com toda a probabilidade originários do Egipto Antigo: o sistro, um tambor de forma oval com as baquetas respectivas (que se golpeiam entre si, como as nossas claves). As peças constam de várias partes, executadas em tempos diferentes e de carácter diverso. A propósito desta música litúrgica têm-se assinalado prováveis influências bizantinas, hebraicas e sírias, e a notação oferece interessantes paralelismos com a notação greco-siríaca e com o método empregado para os cânticos cristãos da Alta Idade Média, baseados em textos hebreus(2).

Em termos gerais, não se pode negar que, nas últimas décadas, a música africana tradicional, assim como a asiática, sejam estudadas e comentadas com respeito e não pouca admiração por investigadores, teóricos, músicos e críticos da Europa Ocidental e dos Estados Unidos, e esta atitude estende-se até à música mais esotérica e ritual de ambos os continentes. Ainda que a sua difusão seja, no entanto, excessivamente restrita, esta música chegou a formar verdadeiros círculos de adeptos entre músicos populares e o grande público dos países ocidentais e, se é inegável que neste fenómeno se manifestam atitudes *snobs*, nem por isso deveremos desprezar os seus aspectos positivos.

Uma breve resenha de uma série de discos dedicados à música

(1) Sergew Hable Sellassie, *Ancient and Medieval Ethiopian History to 1270*, United Press, Adis Abeba, 1972.

(2) D. A. Hughes, *Early Medi... Music up to 1300*, vol. II, Oxford, 1954.

ritual da Ásia e da África, aparecida num dos principais periódicos do mundo capitalista, demonstra uma mudança geral de atitudes e um esforço por compreender esta música. Vale a pena reproduzir um fragmento das palavras de um crítico:

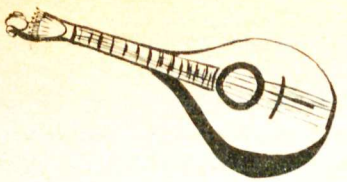
> Na música da Ásia e da África, especialmente na música ritual, o tempo não está dividido, mas dilatado elasticamente. São frequentes as peças em que uma única ideia musical é desenvolvida através de variações simples ou enriquecidas, que se repetem durante certo tempo e este, mais que um marco passivo no qual se integram os sons, desempenha o papel de um elemento musical activo. A duração torna-se tão importante como o ritmo ou a melodia; a percepção do tempo que passa é substituída por uma estática compreensão de processos musicais cíclicos que não parecem ter princípio ou fim. A música ritual asiática e africana desafia a morte; manifesta-se como um eterno presente(1).

Apesar de tudo, o crítico Robert Palmer, autor deste artigo, não faz senão repetir, nas últimas linhas citadas, um lugar-comum na literatura ocidental sobre a música asiática ou a africana. Esse «eterno presente» que é a aspiração de todas as doutrinas místicas é perfeitamente válido no seu próprio contexto, ou em contextos afins, mas ilude outras conotações da mesma música que críticos mais sagazes ou mais arreigados ao seu material têm sabido expressar. É curioso que um musicólogo africano tenha entrevisto na rítmica da África uma «invocação do porvir» e que um europeu especializado no *jazz* norte-americano diga que toda essa música executada com o sentido rítmico africano «parece estar submetida a uma poderosa linha de força temporal, ao apelo imperativo do futuro próximo, fonte da impressão de vitalidade que produz a audição da música negra»(2). Não pensamos estar a falar metaforicamente, nem, muito menos, a atraiçoar o espírito desta música, hoje universalizada

(1) Robert Palmer, «Ritual music on record», em *The New York Times*, 22 de Maio de 1977.

(2) Francis Bebey (veja-se o capítulo 7, nota 2), Lucien Malson, *Los Maestros del Jazz*, Editorial Universitaria, Buenos Aires, 1960.

através da sua forçada transferência para as Américas; ao afirmarmos que encontramos muito de verdadeiro nesse «apelo imperativo do futuro próximo», de um futuro melhor pelo qual lutam hoje homens de todas as latitudes e que nos parece uma aspiração comum da humanidade e cuja expressão musical mais significativa está contida no valioso legado da música africana.



Capítulo 5

A América pré-colombiana: uma música ignorada

Vimos, no primeiro capítulo, como a música de dois continentes, a Ásia e a África, depois de permanecer ignorada ou desprezada durante séculos no Ocidente — o que não excluiu diversas influências asiáticas e africanas na música europeia —, foi «descoberta» pelos eternos descobridores europeus nos fins do século passado e princípios do actual. De então para cá, estas influências têm aumentado no terreno da música de concerto ocidental e no da música *pop*, para lá dos numerosos géneros de música popular das Américas surgidos em estreita dependência da música africana, como veremos noutro lugar. Por sua vez, musicólogos europeus como Hornbostel, Sachs, Robert Lachmann e outros demonstravam com os seus trabalhos a extrema complexidade e o estranho refinamento das músicas orientais e, actualmente, são os próprios musicólogos das diferentes regiões da Ásia assim como da África quem reivindica a música ancestral dos seus respectivos países.

Infelizmente, o mesmo não tem acontecido na América Latina

quanto à música das antigas culturas pré-colombianas que, por razões diversas, permaneceu como a mais ignorada de todas as que foram produzidas pelas grandes culturas da humanidade. Salvo raras excepções, até uma data recente poucos foram os musicólogos latino-americanos que se interessaram pelo estudo da música ancestral da América indígena e, durante muito tempo, prevaleceu o critério de que o seu desenvolvimento musical teria sido escasso.

É suficientemente sabido que na música da América Latina entram diversas componentes, provenientes de fontes culturais distintas. Podemos afirmar, em traços gerais, que são três as fontes principais: a europeia (Espanha, Portugal, França); a africana (especificamente da África Ocidental), e a indígena ou autóctone americana. Uma quarta fonte (cuja importância é muito menor tanto em extensão como em profundidade) é a asiática. Entre estas deveremos distinguir as influências que derivam das imigrações de trabalhadores asiáticos (China e Índia) durante a época colonial, daquelas que os historiadores e antropólogos atribuem a contactos culturais anteriores à conquista europeia da América, questão ainda amplamente debatida.

Por outro lado, há que distinguir na música da América Latina regiões diferentes, consoante as influências predominantes. Uma música com primazia da mistura de elementos europeus e africanos, e exclusão total ou quase total do elemento indo-americano, cobre quase toda a área das Caraíbas, as Guianas e o Brasil. Denotam a presença de abundantes elementos indo-americanos principalmente duas regiões: a área que compreende o México e parte da América Central e a área que tem por centro o Peru, antiga sede do império inca. Isto não exclui a existência de zonas nas quais confluem as três fontes básicas da música latino-americana em que se torna difícil para musicólogos e antropólogos delimitar que elementos procedem de uma e de outra. Isto é verdade para algumas zonas do Brasil e das Guianas, da Venezuela e da Colômbia, da América Central, para a costa peruana e parte do México, sobretudo a costa de Vera Cruz.

Os povos indo-americanos cuja influência na música conseguiu prevalecer em áreas mais extensas e/ou sobreviver a séculos de dominação europeia foram principalmente os *quéchuas* (Peru, Equador, Bolívia), os *náhuas* (México e parte da América Central), os *maias* de Yucatán e Guatemala, os *chorotega* da América Central, os *guaranis* do Paraguai (e parte da Argentina e da Bolívia), os *tupi-guaranis* do Brasil e os *[illegible]canos* do Chile.

Da crónica à arqueologia

Todas as manifestações culturais e artísticas da América antiga sofreram o embate da conquista, mas talvez nenhuma tenha sofrido danos tão irreparáveis nem permanecido tão ignorada durante séculos como a música. Os cronistas europeus do século XVI (e alguns indígenas ou mestiços, como o inca Garcilaso) dedicaram muitas páginas dos seus escritos às manifestações musicais e à dança dos povos indo-americanos. Infelizmente, porém, talvez porque nenhum deles fosse músico, não recolheram um único cântico ou peça musical indígena. Nos séculos XVII e XVIII menosprezaram as manifestações musicais autóctones da América, pela imposição das formas culturais do colonizador, o que em certos casos deu lugar a um lento mas intenso processo de transculturação. Além disso, a decadência política das potências coloniais ibéricas, que dominavam quase todo o continente americano, trouxe como consequência o isolamento cultural das colónias, sobre as quais pesava uma censura inquisitorial cada vez mais dura. Só a partir do século XIX a arqueologia, e mais tarde a antropologia (ambas durante muito tempo nas mãos dos ingleses e dos alemães, franceses e norte-americanos), iniciaram o redescobrimento das antigas civilizações americanas e o estudo das comunidades sobreviventes possibilitando o resgate de uma cultura milenária. Os monumentos arquitectónicos foram os primeiros a reaparecerem.

Seguiram-se a escultura, a pintura, os códices, a escrita hieroglífica, os «livros sagrados», a astronomia, a cosmologia e a religião. A música foi sempre protelada.

No entanto, à primeira fonte disponível para o conhecimento da música entre os antigos povoadores da América (as crónicas) acrescentavam-se outras duas. Uma delas, a arqueológica, punha à disposição do investigador relevos e pinturas nas quais se representavam músicos ou bailarinos pré-colombianos, assim como os próprios instrumentos que utilizavam, agora convertidos em «peças arqueológicas». Mas a insuficiência da arqueologia tornava-se, porém, evidente perante a impossibilidade de recuperar instrumentos feitos de materiais perecíveis como a madeira, a cana ou a pele, a que há que acrescentar a dificuldade para reconstituir os sons dos instrumentos encontrados, pelo desconhecimento das maneiras de os tocar ou das formas de emissão do som pelos antigos ameríndios. E isto sem mencionar a ineficácia da arq[illegible] no que se refere ao canto.

Estas deficiências veio a antropologia a superá-las, através do estudo sistemático da música, cânticos e danças das tribos e comunidades indígenas sobreviventes e que mantiveram os seus costumes e cultura ancestrais ao longo de quatro séculos. Mas também a própria antropologia se encontra perante enormes dificuldades. A maior deve-se ao facto de que é raro encontrar uma comunidade, por isolada que esteja, que não tenha tido frequentes contactos com brancos e mestiços e que consequentemente não tenha adoptado ou assimilado alguns elementos culturais destes povos. Apesar de tudo, tem-se conseguido estabelecer de modo bastante preciso quais os cantos, danças e instrumentos musicais que são com muita probabilidade autóctones, com apenas algumas modificações insignificantes. Assim se tem configurado um repertório de cantos e peças indígenas e uma discografia que permitem ampliar notavelmente a ideia que se tinha sobre o que deverá ter sido a música na América antes da chegada dos europeus.

O juízo dos primeiros cronistas

Muitos dos cronistas europeus do século XVI nos deixaram os seus testemunhos e por vezes os seus juízos sobre as «estranhas» música e danças dos indígenas americanos, com os quais entraram pela primeira vez em contacto nas Antilhas. Entre os primeiros cronistas deveremos citar frei Ramón Pané, Alvar Núñez Cabeza de Vaca, Fernando Colón, frei Bartolomeu de Las Casas e Gonzalo Fernández de Oviedo.

O que mais vivamente impressionou os europeus foram sem dúvida as festividades que primeiro observaram entre os *taínos* de La Española e em Cuba e que passaram à história com o nome indo-cubano de *areíto*. O padre Las Casas, por exemplo, referiu-se às festas índias e os seus valiosos testemunhos estão sempre matizados pelos juízos benévolos que se desprendiam da sua simpatia para com os naturais destas terras. Dizia Las Casas:

> O muito tempo que lhes restava, supridas as suas necessidades (porque não enfermizavam as almas para juntar riquezas nem acrescentar morgadios), era ocuparem-se em exercícios honestos, como jogar a certo jogo da pela, de que fartamente suavam, e em bailos e danças e cantares, nos quais recitavam todas as suas histórias e coisas passadas([1]).

Aludindo concretamente aos *areítos* observados em Cuba, cujos cantos não sabemos por que motivo lhe pareciam «muito mais suaves» que os de outras regiões, assinalava o frade que os indo-cubanos

> [...] permaneciam nos bailos e cantos desde que anoitecia, toda a noite, até que vinha a claridade, e todos os seus bailos eram ao som das vozes [...] e mesmo que estivessem quinhentos ou mil juntos, mulheres e homens, não saíam um do outro com os pés nem com as mãos, e com todos os meneios do seu corpo, um cabelo do compasso([2]).

Do narrado por Las Casas podemos facilmente concluir o carácter massivo, social, da participação nos *areítos*, assim como o seu valor funcional enquanto literatura oral, pois «recitavam todas as suas histórias e coisas passadas». Fernández de Oviedo confirma o anteriormente citado ao dizer que os *areítos* eram para os índios as «suas cartas memoriais», conceito que desenvolve noutras descrições, como quando assinala:

> Assim que, tornando a nosso propósito, esta maneira de cantar nestas e noutras ilhas (e ainda em muitas partes da Terra firme) é uma efígie de história ou recordação das coisas passadas, assim como de guerras como de pazes, porque com a continuação de tais cantos não lhes esquecem as façanhas e acontecimentos que hão passado. E estes cantares lhes ficam na memória, em vez dos livros da sua recordação. E por esta forma recitam as genealogias de seus chefes e reis ou senhores que hão tido, e as obras que fizeram e os maus ou bons temporais que hão passado ou têm e outras coisas que eles querem que a meninos e

([1]) Frei Bartolomeu de Las Casas, *Historia de las Indias*, Livro III, cap. 144, Fondo de Cultura Económica, México, 1951.

([2]) *Ibidem*, Livro II, cap. 20.

grandes se comuniquem e sejam mui sabidas e fixamente esculpidas na memória. E para este efeito continuam estes *areítos*, para que não se olvidem, em especial as famosas vitórias por batalhas(1).

edo, observador diligente mas, ao contrário de Las Casas, or sistemático dos índios, emite um juízo excepcionalmente el sobre a instituição social e cultural do *areíto*, ao procla- não pareça ao leitor que isto que tenho dito é muita selvejaria, e em Espanha e Itália se usa o mesmo, e nas mais partes dos s (e mesmo dos infiéis) penso eu que deve ser assim». E o a real passa a enumerar os mais conhecidos romances e s da Espanha, comparando-os com os *areítos* e realçando a histórica de ambas as formas.

ios cronistas assinalaram também outra característica do *areí-* re eles Las Casas, quando diz: «todos ao som dos seus entos musicais cantavam uns e respondiam outros, como os costumam fazer em Espanha»(2). Esta maneira de cantar é a ida forma *responsorial* ou *antifonal*, presente nos estádios ntigos de todas as culturas e na música popular de todas as s. Esta forma consta de duas partes, a modo de «pergunta e a» ou «estribilho e copla». A primeira parte é geralmente a (ou recitada) por um solista ou guia e a segunda pelo coro. faz constar que este guia recebe o nome índio de *tequina*, gnificava *maestro*.

ferem ainda os cronistas o carácter religioso e por vezes dos *areítos*. Frei Ramón Pané, por exemplo, informa-nos do e se dava às bebidas embriagantes e ao tabaco misturado com lcários, com o efeito de produzir estados alucinantes com fins cos, ou seja, de adivinhação, através da consulta das divinda- espírito dos mortos(3), prática comum às culturas arcaicas de os continentes. Por sua vez, Alvar Núñez Cabeza de Vaca -nos uma detalhada relação de um *areíto* celebrado em Cuba

Gonzalo Fernández de Oviedo, *Historia General y Natural de las Indias*, . cap. 1, Real Academia de la Historia, Madrid, 1851-1855.
Las Casas, *Apologética Historia de las Indias*, cap. 243, Nueva Biblioteca de Españoles, Madrid, 1909.
Frei Ramón Pané, *Relación acerca de las Antigüedades de las Indias*, Siglo itores, Mexico, 1974.

para esconjurar e apaziguar a força devastadora de um ciclone, que os índios identificavam com o deus Furacão. «Andando nisto [diz Alvar Núñez], ouvimos toda a noite, especialmente desde a meia- -noite, muito estrondo e grande ruído de vozes e grande barulho de campainhas e de flautas e tambores e outros instrumentos, que duraram até de manhã, quando a tormenta cessou.»(1)

De tudo isto, conclui o investigador cubano Fernando Ortiz:

> A dança e canto chamado *areíto* foi sem dúvida uma instituição cerimonial de base religiosa [...], como quando serviam para a liturgia dos sacrifícios aos *cemís* e aos funerais; por vezes transcenderiam os fenómenos místicos e mágicos quando, juntamente com os narcóticos e o álcool, provocam esses estados de desdobramento psíquico, que hoje encontramos todos os dias no espiritismo e na imagística afro- -cubana, dos quais derivam sobretudo adivinhações proféticas e práticas do curandeirismo. Tudo isto não exclui que o *areíto* fosse também fonte de divertimento para a colectividade social e de catarse para as suas tensões críticas.

Baseando-se no testemunho de Las Casas e de outros cronistas, conclui Ortiz:

> Os cantos dos índios, quanto às suas funções, poder-se-iam classificar de vários modos. Um grupo seria de cânticos profanos e outro de cânticos religiosos; alguns, pelo menos, seriam individuais e os restantes seriam colectivos e, entre estes, havê-los-ia de trabalho (caça, pesca, agricultura, indústria), de magia, de religião, de guerra, de educação e de divertimento. Ainda que se deva considerar que muitos cânticos, sobretudo os colectivos, partilhassem de várias características ao mesmo tempo e que a maior parte estivesse, na sua essência, impregnada de religião(2).

(1) Alvar Núñez Cabeza de Vaca, *Naufragios y Comentarios*, cap. 1, Espasa Calpe Argentina, Buenos Aires, 1946.
(2) Fernando Ortiz, «La música afrocubana y la indocubana», em *Africanía de la Música Folklórica de Cuba*, Editora Universitária, Havana, 1965.

De interesse excepcional será o caso que Las Casas narra, a respeito do guerreiro índio Hatney que, ao chegar a Cuba e ao iniciar a resistência aos invasores, celebrou um *areíto* para esconjurar o Senhor dos conquistadores ao deus Ouro. Daí que Ortiz considere que «contra a trabalhosa filosofia da conquista, os índios tivessem a sua contrafilosofia da liberdade, esta como aquela impregnadas de religião e respeitadoras das vontades divinas». O próprio Las Casas, referindo-se aos índios da Nicarágua e das Honduras, informa-nos também de que

> o que nos seus cantares narravam era o recontar dos factos e riquezas e senhorios e paz e governo do seu passado, a vida que tinham antes da chegada dos cristãos, a chegada destes e como em suas terras violentamente entraram, como lhes tomam as mulheres e os filhos depois de roubá-los de quanto ouro e bens de seus pais herdaram e com seus próprios trabalhos juntaram.

Isto informa-nos que já os índios, no contexto dos seus cânticos e narrativas históricas, conheceram o que hoje chamaríamos «canções de protesto», o que vem sublinhar a função eminentemente social dos *areítos* entre os índios das Antilhas e outros, pois sabemos da existência desta instituição entre os índios da América Central e da Terra firme, assim como entre os *seminoles*, *creeks*, *natchez*, *kwakiutl* e outros da América do Norte e entre os próprios mexicanos e peruanos de culturas elevadas (os *mitotes* dos aztecas e os *taguís* dos incas). Como assinalava Fernando Ortiz, «a festa que os indo-antilhanos chamavam *areíto* [...] era não só um canto ou uma dança, como se costuma pensar, mas uma complexíssima instituição de coesão e funcionamento social».

Os instrumentos pré-colombianos

O instrumental dos índios das Antilhas, segundo testemunham as crónicas, reduzia-se a flautas e apitos, búzios marítimos como o *guamo* e o *cobo* (usados como trombeta ou trompa), guizos (maracas), guizos de madeira ou de conchas e o famoso tambor xilofónico *mayohuacán*, um instrumento realmente idiofónico e não um tambor

propriamente dito([1]). Este instrumento antilhano encontra-se por todas as regiões das Américas, ainda que consideravelmente ampliado, à medida que nos aproximamos dos centros de cultura mais avançados como o México e o Peru.

Segundo Curt Sachs, as grandes culturas do México e do Peru conheceram três tipos de instrumentos: «idiófonos» (*sonajas*, raspadores), «aerófonos» (flautas, apitos, trombetas) e membranofónicos (tambores com peles). Sachs considera ainda que a música no antigo Peru «deve ter alcançado um nível mais alto, pelo que podemos julgar através dos instrumentos inumados e das cenas representadas na cerâmica».

Descobertas posteriores demonstraram um nível musical parecido em ambas as culturas, assim como a existência de pelo menos um instrumento de cordas, o chamado arco musical, conservado entre os *tepehuanos* de Sonora e outras tribos do México e cuja origem ainda se discute. É curioso que o próprio Sachs, que não o menciona no seu capítulo sobre a América, num outro lugar defenda a sua autoctonia ao referir-se aos arcos musicais entre os *cora* do México e os *maidu* da Califórnia Central([2]).

Começando pelo México, vemos que os principais instrumentos conhecidos nas diferentes culturas pré-colombianas são os seguintes:

TEPONAZTLI: tambor xilofónico, com abertura em forma de H, sobre cujas duas linguetas se golpeia com duas baquetas com pontas recobertas de cera.

Podia produzir dois ou mais sons e usavam-se vários tipos de diferentes tamanhos para multiplicar os sons.

HUEHUÉTL: verdadeiro tambor membranofónico. Ao contrário do *teponaztli*, que se colocava horizontalmente sobre um suporte, o *huehuétl* colocava-se verticalmente (como a *tumbadora* ou *conga* cubana, de origem bantu). A sua extremidade superior era recoberta por uma membrana de pele de veado.

([1]) Baseamo-nos na classificação dos instrumentos musicais estabelecida por Erich von Hornbostel e Curt Sachs no primeiro quartel deste século, fundamentada, em primeiro lugar, no princípio acústico de cada instrumento e, depois, nos modos de o tocar, materiais de que são feitos, forma, etc. (*Systematik der Musikinstrumente*, Berlim, 1914). Esta classificação foi ligeiramente modificada e adaptada ao caso particular da América do Sul por Karl Gustav Izikowitz (*Musical and Other Sound Instruments of the South American Indians*, Göteborg, 1935).

([2]) Curt Sachs, *Historia Universal de los Instrumentos Musicales*, cap. 9, Hachette, Buenos Aires, 1940.

> grandes se comuniquem e sejam mui sabidas e fixamente esculpidas na memória. E para este efeito continuam estes *areítos*, para que não se olvidem, em especial as famosas vitórias por batalhas([1]).

Oviedo, observador diligente mas, ao contrário de Las Casas, detractor sistemático dos índios, emite um juízo excepcionalmente favorável sobre a instituição social e cultural do *areíto*, ao proclamar: «não pareça ao leitor que isto que tenho dito é muita selvejaria, pois que em Espanha e Itália se usa o mesmo, e nas mais partes dos cristãos (e mesmo dos infiéis) penso eu que deve ser assim». E o cronista real passa a enumerar os mais conhecidos romances e cantares da Espanha, comparando-os com os *areítos* e realçando a função histórica de ambas as formas.

Vários cronistas assinalaram também outra característica do *areíto*, entre eles Las Casas, quando diz: «todos ao som dos seus instrumentos musicais cantavam uns e respondiam outros, como os nossos costumam fazer em Espanha»([2]). Esta maneira de cantar é a conhecida forma *responsorial* ou *antifonal*, presente nos estádios mais antigos de todas as culturas e na música popular de todas as latitudes. Esta forma consta de duas partes, a modo de «pergunta e resposta» ou «estribilho e copla». A primeira parte é geralmente cantada (ou recitada) por um solista ou guia e a segunda pelo coro. Oviedo faz constar que este guia recebe o nome índio de *tequina*, que significava *maestro*.

Referem ainda os cronistas o carácter religioso e por vezes mágico dos *areítos*. Frei Ramón Pané, por exemplo, informa-nos do uso que se dava às bebidas embriagantes e ao tabaco misturado com pós calcários, com o efeito de produzir estados alucinantes com fins proféticos, ou seja, de adivinhação, através da consulta das divindades do espírito dos mortos([3]), prática comum às culturas arcaicas de todos os continentes. Por sua vez, Alvar Núñez Cabeza de Vaca deixou-nos uma detalhada relação de um *areíto* celebrado em Cuba

([1]) Gonzalo Fernández de Oviedo, *Historia General y Natural de las Indias*, Livro V, cap. 1, Real Academia de la Historia, Madrid, 1851-1855.

([2]) Las Casas, *Apologética Historia de las Indias*, cap. 243, Nueva Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, 1909.

([3]) Frei Ramón Pané, *Relación acerca de las Antigüedades de las Indias*, Siglo XXI Editores, México, 1974.

para esconjurar e apaziguar a força devastadora de um ciclone, que os índios identificavam com o deus Furacão. «Andando nisto [diz Alvar Núñez], ouvimos toda a noite, especialmente desde a meia-noite, muito estrondo e grande ruído de vozes e grande barulho de campainhas e de flautas e tambores e outros instrumentos, que duraram até de manhã, quando a tormenta cessou.»([1])

De tudo isto, conclui o investigador cubano Fernando Ortiz:

> A dança e canto chamado *areíto* foi sem dúvida uma instituição cerimonial de base religiosa [...], como quando serviam para a liturgia dos sacrifícios aos *cemís* e aos funerais; por vezes transcenderiam os fenómenos místicos e mágicos quando, juntamente com os narcóticos e o álcool, provocam esses estados de desdobramento psíquico, que hoje encontramos todos os dias no espiritismo e na imagística afro-cubana, dos quais derivam sobretudo adivinhações proféticas e práticas do curandeirismo. Tudo isto não exclui que o *areíto* fosse também fonte de divertimento para a colectividade social e de catarse para as suas tensões críticas.

Baseando-se no testemunho de Las Casas e de outros cronistas, conclui Ortiz:

> Os cantos dos índios, quanto às suas funções, poder-se-iam classificar de vários modos. Um grupo seria de cânticos profanos e outro de cânticos religiosos; alguns, pelo menos, seriam individuais e os restantes seriam colectivos e, entre estes, havê-los-ia de trabalho (caça, pesca, agricultura, indústria), de magia, de religião, de guerra, de educação e de divertimento. Ainda que se deva considerar que muitos cânticos, sobretudo os colectivos, partilhassem de várias características ao mesmo tempo e que a maior parte estivesse, na sua essência, impregnada de religião([2]).

([1]) Alvar Núñez Cabeza de Vaca, *Naufragios y Comentarios*, cap. 1, Espasa Calpe Argentina, Buenos Aires, 1946.

([2]) Fernando Ortiz, «La música afrocubana y la indocubana», em *Africanía de la Música Folklórica de Cuba*, Editora Universitária, Havana, 1965.

De interesse excepcional será o caso que Las Casas narra, a respeito do guerreiro índio Hatney que, ao chegar a Cuba e ao iniciar a resistência aos invasores, celebrou um *areíto* para esconjurar o Senhor dos conquistadores ao deus Ouro. Daí que Ortiz considere que «contra a trabalhosa filosofia da conquista, os índios tivessem a sua contrafilosofia da liberdade, esta como aquela impregnadas de religião e respeitadoras das vontades divinas». O próprio Las Casas, referindo-se aos índios da Nicarágua e das Honduras, informa-nos também de que

> o que nos seus cantares narravam era o recontar dos factos e riquezas e senhorios e paz e governo do seu passado, a vida que tinham antes da chegada dos cristãos, a chegada destes e como em suas terras violentamente entraram, como lhes tomam as mulheres e os filhos depois de roubá-los de quanto ouro e bens de seus pais herdaram e com seus próprios trabalhos juntaram.

Isto informa-nos que já os índios, no contexto dos seus cânticos e narrativas históricas, conheceram o que hoje chamaríamos «canções de protesto», o que vem sublinhar a função eminentemente social dos *areítos* entre os índios das Antilhas e outros, pois sabemos da existência desta instituição entre os índios da América Central e da Terra firme, assim como entre os *seminoles*, *creeks*, *natchez*, *kwakiutl* e outros da América do Norte e entre os próprios mexicanos e peruanos de culturas elevadas (os *mitotes* dos aztecas e os *taguís* dos incas). Como assinalava Fernando Ortiz, «a festa que os indo-antilhanos chamavam *areíto* [...] era não só um canto ou uma dança, como se costuma pensar, mas uma complexíssima instituição de coesão e funcionamento social».

Os instrumentos pré-colombianos

O instrumental dos índios das Antilhas, segundo testemunham as crónicas, reduzia-se a flautas e apitos, búzios marítimos como o *guamo* e o *cobo* (usados como trombeta ou trompa), guizos (maracas), guizos de madeira ou de conchas e o famoso tambor xilofónico *mayohuacán*, um instrumento realmente idiofónico e não um tambor

propriamente dito([1]). Este instrumento antilhano encontra-se por todas as regiões das Américas, ainda que consideravelmente ampliado, à medida que nos aproximamos dos centros de cultura mais avançados como o México e o Peru.

Segundo Curt Sachs, as grandes culturas do México e do Peru conheceram três tipos de instrumentos: «idiófonos» (*sonajas*, raspadores), «aerófonos» (flautas, apitos, trombetas) e membranofónicos (tambores com peles). Sachs considera ainda que a música no antigo Peru «deve ter alcançado um nível mais alto, pelo que podemos julgar através dos instrumentos inumados e das cenas representadas na cerâmica».

Descobertas posteriores demonstraram um nível musical parecido em ambas as culturas, assim como a existência de pelo menos um instrumento de cordas, o chamado arco musical, conservado entre os *tepehuanos* de Sonora e outras tribos do México e cuja origem ainda se discute. É curioso que o próprio Sachs, que não o menciona no seu capítulo sobre a América, num outro lugar defenda a sua autoctonia ao referir-se aos arcos musicais entre os *cora* do México e os *maidu* da Califórnia Central([2]).

Começando pelo México, vemos que os principais instrumentos conhecidos nas diferentes culturas pré-colombianas são os seguintes:

TEPONAZTLI: tambor xilofónico, com abertura em forma de H, sobre cujas duas linguetas se golpeia com duas baquetas com pontas recobertas de cera.

Podia produzir dois ou mais sons e usavam-se vários tipos de diferentes tamanhos para multiplicar os sons.

HUEHUÉTL: verdadeiro tambor membranofónico. Ao contrário do *teponaztli*, que se colocava horizontalmente sobre um suporte, o *huehuétl* colocava-se verticalmente (como a *tumbadora* ou *conga* cubana, de origem bantu). A sua extremidade superior era recoberta por uma membrana de pele de veado.

([1]) Baseamo-nos na classificação dos instrumentos musicais estabelecida por Erich von Hornbostel e Curt Sachs no primeiro quartel deste século, fundamentada, em primeiro lugar, no princípio acústico de cada instrumento e, depois, nos modos de o tocar, materiais de que são feitos, forma, etc. (*Systematik der Musikinstrumente*, Berlim, 1914). Esta classificação foi ligeiramente modificada e adaptada ao caso particular da América do Sul por Karl Gustav Izikowitz (*Musical and Other Sound Instruments of the South American Indians*, Göteborg, 1935).

([2]) Curt Sachs, *Historia Universal de los Instrumentos Musicales*, cap. 9, Hachette, Buenos Aires, 1940.

PANHUEHUÉTL ou TLALPANHUEHUÉTL: igual ao anterior, mas de maior tamanho. Produzia um som mais grave e profundo.

AYACAXTLI: soalha (ou maraca). Havia-as feitas a partir de vasilhas de terracota ou de cabaças e cheias de pedrinhas ou grãos, existindo também soalhas em forma de pauzinhos ou bastões.

CHICAHUAZTLI ou MICHICAHUAZTLI: raspador (como o *güiro* cubano); fazia-se de chifre de veado, dentado, ou ainda de osso.

AYOTL: carapaça de tartaruga que se tocava com um pau (segundo Sachs, era um raspador e não um percussor).

TECCIZTLI: búzio utilizado como trombeta ou corno de caça.

TROMBETA TUBULAR: chamada *«pungacugua»*, em língua *tarasca*. Feita de cana, madeira ou argila, com a ponta dilatada em forma de sino. Apenas produzia uma nota, pelo que se fabricava de diferentes tamanhos para obter vários sons distintos.

APITOS: (SILBATOS): flautas de um único som, muito agudo, e também apitos de argila (*cohuilotl* ou *chilitli*), por vezes com formas de animais ou mesmo antropomórficas.

FLAUTAS e OCARINAS: a ocarina é de forma arredondada. As flautas são de tipos diversos, na sua maioria «flautas de bisel» (tal como as chamadas *chocholoctli*, *huilacapitztli* e *tlapitzalli*). Havia-as de cinco, de seis e até de sete aberturas. Geralmente produziam a escala de cinco notas (pentafónica), existindo, porém, a flauta diatónica *maia* (sete notas), a de tons inteiros (*totonaca*) e a cromática (*tarasca*). Havia também flautas duplas, triplas e quádruplas (flautas de pã), que produziam vários sons simultâneos, isto é, acordes de duas, três ou quatro notas. O material das flautas poderia ser de barro, osso, madeira ou cana.

Encontraram-se, além destes, alguns instrumentos pouco usuais que correspondem geralmente a uma área geográfica mais bem delimitada. Tal é o caso do *tetzilacatl*, utensílio de metal utilizado à maneira de sino; o *raspador gigante*, encontrado nas ruínas *zapotecas* do Monte Albán (Oaxaca), feita de uma costela de baleia denticulada de modo a produzir quatro registos sonoros diferentes; o *tambor* ou *timbal*, de barro cozido, simples ou duplo e que os maias denominavam *kayum*; a *tabla golpeada com sonajas* (tábua percutida com soalhas); o *vaso silbador* (vaso assobiador), que se pensava ser exclusivo do Peru mas que se encontrou em Tlatilco, em Teotihuacán e em Mixteca, e, por fim, o mencionado *arco musical* dos *cora*, aparentado ao monocórdio do[illegible] *otomíes* e dos índios de Oaxaca. O investigador Vicente Mendoza chegou a enumerar trinta e seis instrumentos diferentes de origem anterior a Cortez([1]).

O panorama que a América do Sul nos apresenta, e o Peru em particular, é semelhante ao da América Central quanto a instrumentos musicais, ainda que encontremos algumas variantes de grande interesse. O tambor idiofónico de tronco fendido, tal como o *teponaztli* mexicano e o *mayohuacán* das Antilhas e que encontramos também na América Central (o *tepaganaste*), aparece com diferentes formas na Colômbia, Equador e Peru e entre os *tukanos* e os *tupi-guarani* do Brasil. Em contrapartida, encontramos outros instrumentos típicos da área cultural peruana ou exclusivos da mesma.

O *huáncar* ou *tinya* é o típico tambor peruano. Trata-se de um membranófono cilíndrico, com duas peles cosidas ou pregadas do tipo chamado «tambor de marco» que se sustém com uma mão e se percute com um pau ou baqueta. Entre os «idiófonos» encontramos soalhas de cabaças e outras de verga, típicas desta área. Há ainda as chamadas *sonajas enfiladas* (soalhas enfiadas), que se prendem às pernas ou aos braços, e que podem ser de conchas marinhas ou de úngulas de animais. Este tipo de guizos encontra-se também no México e em quase todo o continente. Em contrapartida, exclusivos do Peru são os guizos de metal, assim como as campainhas de metal (cobre ou prata), sem badalo (*chanrara*), e discos de metal à semelhança dos gongues asiáticos; encontram-se também, entre os peruanos, umas campainhas rectangulares de madeira com vários badalos, semelhantes a umas que se encontram na Birmânia e no arquipélago malaio.

A *huayna-puhura* ou *antara* é idêntica à flauta de pã do Extremo Oriente e da Oceânia, o que tem dado lugar a várias interpretações sobre a antiguidade, o carácter e a intensidade dos contactos culturais através do Pacífico. Até há muito pouco tempo pensou-se que na América este tipo de flauta múltipla apenas existia no mundo dos incas, até que foi, como vimos, localizado também na América Central.

Das flautas verticais dos peruanos, a mais conhecida é a *quena*, feita de cana, e que pode ter de duas a seis aberturas. Flautas há

([1]) Vicente Mendoza, «Música precolombiana», no *Boletín Latinoamericano de Música*, Bogotá, 1938; veja-se também, de Samuel Martí, *Instrumentos Musicales Precortesianos*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1958.

feitas de osso de jaguar e conhecem-se algumas de prata. Mesmo assim, havia também flautas globulares de cerâmica (ocarinas) e flautas de bisel. Os peruanos conheciam ainda o *cántaro silbato* ou *vaso silbador*, ou simplesmente *silbador* (silvador, assobiador), feito de dois vasos de cerâmica comunicantes.

As trombetas de búzios (*strombus gigas*) levavam por vezes embocaduras de metal. Os antigos peruanos fabricaram também trombetas tubulares rectas (de madeira, de prata ou de cobre) e trompas de barro em espiral, imitando por vezes a forma dos búzios(1).

Mas há ainda outros instrumentos musicais, alguns dos quais sobreviveram até hoje, de características pouco usuais e que são utilizados pelas etnias indígenas geralmente consideradas como as mais «primitivas» do continente. Temos entre estes o *tambor de hendidura* (de fenda), golpeado com os pés, entre os índios *uitoto* da Colúmbia (e que pertence à família dos tambores xilofónicos já mencionados). Também encontramos com frequência o chamado *bastón de ritmo*, (bastão de ritmo), principalmente na região do Amazonas, e que é golpeado contra o solo e relacionado com os ritos de fertilidade, constituindo um instrumento típico das culturas da Oceânia. Outro instrumento curioso é o *zumbador* ou *bramadera* (zumbidor ou buzina) que consiste numa tabuinha atada a uma corda e que o tocador faz girar sobre a sua cabeça para produzir um som ululante que provavelmente imitava o barulho do vento, com fins mágicos. Encontra-se frequentemente no Brasil e noutros países da América do Sul. Outro instrumento raro é o *erke*, corneta gigante da região andina.

O erudito, etnógrafo e musicólogo Curt Sachs, apesar de reconhecer o carácter eminentemente mágico-religioso da música indo-americana pré-colombiana, valoriza negativamente a mesma o que, na nossa opinião, é infundado e evidentemente preconcebido. Eis o que Sachs diz quanto às grandes culturas da América Antiga:

(1) Victor W. von Hagen, *Realm of the Incas*, New American Library, Nova Iorque, 1957; Curt Sachs, *ob. cit.*; Carlos Vega, «Panorama gráfico de los instrumentos americanos», em *Los Instrumentos Musicales Aborígenes y Criollos de la Argentina*, Hachette, Buenos Aires, 1946. Lamentavelmente, não pudemos consultar o trabalho clássico de Charles Mead, *The Musical Instrument of the Incas*, Nova Iorque, 1942.

> Aparentemente, no século XI alcançaram um nível muito superior ao dos primitivos, como vemos pela sua escrita hieroglífica, pelo seu complicado calendário e em magníficas obras de arquitectura, escultura e pintura de miniaturas. Em comparação, ficaram assombrosamente atrás em música, pelo menos no que se refere a música instrumental.

Este critério é refutado pelo musicólogo mexicano Samuel Martí, que nos previne sobre a aplicação de conceitos tipicamente europeus e bastante recentes segundo os quais se julga uma música pelo desenvolvimento técnico do instrumental ou dos recursos da composição e da execução, quando não pela sua capacidade para provocar uma emoção puramente estética (que dependerá dos critérios estéticos forjados no desenvolvimento da música ocidental). Martí considera que a música indo-americana é alheia a tais conceitos, já que é primordialmente a «expressão de um mundo mágico-religioso que decide o destino do homem». Assinala ainda que «é o homem o criador da música e não a perfeição relativa do instrumento usado, pois nesse sentido todos os instrumentos musicais deixam muito a desejar» (1). Esta opinião parece-nos um ponto de partida básico para tentar uma aproximação à música indígena da América.

A música no mito, no ritual e na festa

O próprio Curt Sachs sugeriu que a origem da música deveremos buscá-la na crença do poder mágico do som sobre a matéria. Inumeráveis mitos, tanto das Américas como de outras latitudes, corroboram esta afirmação. A música aparece logo como elemento do ritual cuja função é reactualizar os mitos. Os próprios instrumentos musicais têm um valor simbólico neste contexto mitológico. Havia instrumentos masculinos e femininos, que apenas poderiam ser tocados respectivamente por homens ou por mulheres.

As soalhas «enfiadas» ou «engranzadas», que acentuavam os movimentos de dança eram, por sua vez, amuletos. O guizo de cabaça ou maraca era um instrumento particularmente mágico, usado

(1) Samuel Martí, *Canto, Danza y Música Precortesianos*, Fondo de Cultura Económica, México, 1961.

pelos *chamanes* para comunicarem com os poderes sobrenaturais ou com o espírito dos antepassados. O tambor foi sempre um instrumento sagrado com diferentes atributos conforme o seu tipo: tambores reais, guerreiros, fúnebres. A esta especialização seguiu-se imediatamente a dos diversos toques.

O tambor esteve associado à terra, à lua, aos ritos sexuais e de fertilidade, assim como ao céu, ao trovão e à chuva(1). Os raspadores estiveram geralmente associados à morte e aos ritos fúnebres. As flautas estavam ligadas a um simbolismo fálico e aos ritos relacionados com as ideias de fertilidade e ressurreição. A trombeta associava-se à morte, aos ritos crepusculares e à guerra. A trombeta de búzio participa de um simbolismo tão complexo quanto universal, que a associa à fecundidade, à morte, ao vento e ao sopro divino.

Na mitologia dos índios americanos aparece constantemente o motivo da música ou do canto e da dança, assim como os diferentes instrumentos musicais. No *Popol Vuh*, livro sagrado dos *maya-quiché*, as personagens mitológicas Hunbatz e Hunchoén tinham como atributos o serem flautistas e cantores. Entre os povos *náhuas*, Macuilxóchitl-Xochipilli era a divindade da dança e da música, da vegetação, das flores e do amor. Mas também outras divindades, como Quetzalcóatl e Tezcatlipoca, se relacionavam com a música e o canto. Uma lenda mitológica sobre a origem da música refere que o Deus do Espelho Fumegante (Tezcatlipoca) enviou o Deus do Vento (Quetzalcóatl-Ehécatl), através do mar, à Casa do Sol, para trazer os músicos que serviam o Sol, com os seus instumentos, para que «alegrem o homem e me sirvam e venerem»(2).

Uma vez que o tema da música nos mitos da Ameríndia exigiria pelo menos um livro, limitar-nos-emos a assinalar alguns dos mitos indo-americanos ligados à linguagem musical e aos instrumentos, de entre os que aparecem num dos mais exaustivos estudos sobre esta

(1) Sobre o simbolismo do *teponaztli*, Fernando Ortiz assinala que as aberturas e linguetas que formam um H no referido percussor «idiofónico» (semelhante ao *mayohacán*) parecem aludir ao signo *Ik* que entre os maias representa o vento e o deus do vento e que equivaleria a Ehécatl-Quetzalcóatl entre os *náhuas* e ao Furacão entre os indo-antilhanos. Veja-se Ortiz, *ob. cit.*, e Samuel Martí, *Instrumentos Musicales Precortesianos*, cit.

(2) Angel María Garibay, *Épica náhuatli*, Biblioteca del Estudiante Mexicano, México, 1945. (Garibay recolhe a lenda em Gerónimo de Mendieta; *Historia Eclesiástica Indiana*, 1570.

matéria, o do antropólogo e músico Claude Lévi-Strauss(1). No primeiro volume das suas *Mitologias*, o canto e os sons musicais aparecem relacionados com um mito dos índios *sherenté*, do Brasil Oriental. No terceiro tomo, um mito dos *yabarana* da região dos rios Negro e Vaupés explica-nos o carácter sagrado da flauta, como encarnação do filho do Sol e símbolo da sujeição das mulheres aos homens (isto é, relacionado com a passagem do matriarcado para o patriarcado). Outros mitos referem-se ao canto (índios *menomini* dos Grandes Lagos, na América do Norte); ao canto e à dança (*cherokee*); ao carácter sagrado dos tambores (*mandan*, do grupo setentrional dos *siouxs*); à trombeta (*munducurú*, América do Sul). Por outro lado, referem-se à relação da música com a palavra e as máscaras rituais (a música como *palavra mascarada*) entre os *bororo*, *waiwai*, *kalina* e outros grupos da América do Sul, e também em relação com a linguagem dos assobios, a flauta, o clarinete e a *linguagem dos tambores*(2) (entre os *bororo* e os *okaina*); as maracas e soalhas como os instrumentos mais próximos dos entes sobrenaturais (entre os *tacana*, *matako*, *machiguenga* e *uitoto*). A origem mítica dos instrumentos musicais aparece invariavelmente em quase todos os grupos indígenas.

No segundo tomo da sua obra, Lévi-Strauss analisa mitos que se referem ao bastão de ritmo (entre os *warrau* das Guianas, os *guarani* e os *tukuna*); à relação entre tambores e máscaras (*tukuna*); à associação de vários instrumentos (bastões, batedores, tambor, maracas, cabaça golpeada) entre os *guarani*, *sherenté*, *bororo*, *kayapó*); aos tambores, em diferentes mitos dos *matako*, *tupí* (associado à trompa), *tacana*, *tereno* e *ute* (da América do Norte); às soalhas e maracas entre os *uitoto*, *tukuna* e *ge* do Brasil, os *haida* da América do Norte, os *apinayé* e *maipure* do Orinoco e os *toba* do Chaco. O sistro, instrumento típico do Médio Oriente e do Mediterrâneo, aparece entre os *yaquis* do México e entre os *caduveo* amazónicos (feito de madeira com discos de osso ou conchas) e reflecte-se na sua mitologia. A linguagem «assobiada» aparece nos mitos *bororo* e nos dos *arawak* das Guianas.

(1) Claude Lévi-Strauss; *Mitológicas I: Lo Crudo y lo Cocido*, Fondo de Cultura Económica, México, 1968; *Mitológicas II: De la Miel a las Cenizas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1972; *Mitológicas III: El Origen de las Maneras de Mesa*, Siglo XXI Editores, México, 1971.

(2) Os tambores em função de um sistema de sinais para transmitir mensagens conhecem-se também na África e na Oceânia, como assinala Sachs entre outros.

De tudo isto se depreende o carácter proeminentemente sagrado das festas indígenas, que são essencialmente uma «encenação» ou uma «recriação» do mito, tanto no caso das festas «populares» como nas próprias da «realeza», que participava juntamente com o seu povo. O inca Garcilaso deixou-nos uma descrição da festa efectuada no início dos trabalhos nas terras do soberano do *Tahuantinsuyu* e das chamadas «terras do Sol», divindade suprema entre os incas. Garcilaso diz-nos que:

> [...] iam os incas com todas as suas maiores galas e adereços. Os cantares que diziam em louvor do Sol e dos seus reis, todos eram compostos sobre o significado da palavra *hailli*, que na língua geral do Peru quer dizer triunfo, como que triunfavam da terra.

Garcilaso refere-se também a festividades solenes em que os próprios incas tomavam parte nos cantos e danças(1).

Descrições semelhantes podem encontrar-se nos escritos do bispo Landa sobre os maias ou nos de frei Bernardino de Sahagún a respeito dos aztecas e de outros povos *náhuas* do Planalto Central, para apenas citar dois exemplos.

Algumas características gerais

Sabemos, por outro lado, que entre os aztecas existiam escolas de canto e de música, denominadas *Cuicacalli* (casa do canto)(2), assim como que qualquer templo ou palácio tinha o seu grupo de músicos, cantores e bailarinos profissionais. A estreita relação entre poesia e canto, que se reflecte na centenária tradição de «cantares mexicanos», proporciona-nos outro indicador da importância atribuída à música na sociedade pré-colombiana, que contou entre os seus poetas alguns dos mais destacados príncipes e guerreiros dessa época, de entre os quais se realçou de modo destacado o rei-sábio de Tezcoco, Netzahualcóyotl. Tudo isto nos indica que já na época da chegada dos

(1) Inca Garcilaso de la Vega, *Comentarios Reales de los Incas*, Emecé, Buenos Aires, 1945.

(2) Samuel Martí, *Canto, Danza y Música Precortesianos*, cit.

espanhóis as sociedades indígenas mais avançadas começavam a desenvolver uma música que, sem se libertar completamente dos motivos míticos e religiosos, desenvolvia um processo gradual de secularização que correspondia ao processo de transformações sociais que deu uma proeminência cada vez maior à casta militar e depois (pelo menos no México) à poderosa classe dos mercadores.

Foi assim que começaram a surgir diferentes géneros musicais, nos quais se entrevia o que se pode considerar uma lei geral na história da música, quando perspectivada a partir do desenvolvimento económico-social: a diversificação de géneros que correspondem não já às distintas funções mágico-económicas das tribos primitivas mas antes às diferentes classes sociais cujas diferenças começam a ser de *status* e não de *função*. Nas sociedades pré-colombianas da América coexistiram essas formas musicais incipientes com outras de épocas mais afastadas, ainda que geralmente misturadas indissociavelmente. Assim, poderemos afirmar que existiam:

A) UMA MÚSICA MÁGICA: ritos de caça e pesca, curativos e malefícios; adivinhação, ritos de fertilidade (frequentemente ligada a ritos eróticos, fálicos, ritos para produzir a chuva, etc.).

B) UMA MÚSICA RELIGIOSA: festividades dos diferentes deuses do panteão para os aplacar ou para lhes suplicar algo, estreitamente relacionadas com um calendário ritual.

C) UMA MÚSICA GUERREIRA: utilizava preferentemente instrumentos que produziam «sons aterradores», como os búzios e grandes trombetas tubulares e alguns tambores, com o fim de excitar os guerreiros durante as batalhas.

D) UMA MÚSICA DE TRABALHO: para tarefas agrícolas, artesanais ou industriais; já Las Casas referia uma música relacionada com a produção do cassabe, entre os *taínos*.

E) UMA MÚSICA FÚNEBRE.

F) UMA MÚSICA PROFANA (ainda que não integralmente) que inclui: música palaciana ou cortesã, que se executava juntamente com danças, pantominas e cantos, e que formou um complexo do qual surgiram as primeiras manifestações de um *teatro* pré-colombiano, incluindo a comédia ou teatro humorístico; os famosos «cantares», que preferiam temas épicos, históricos ou lendários, assim como louvores e reflexões filosóficas. Com a música cortesã desenvolveu-

-se um género próprio de *festas populares*, com cantos e danças, assim como a música íntima e pessoal, que inclui as chamadas «canções pessoais», assim como os cantos de embalar, de amor, etc.(1).

Uma avaliação estética?

Fazer uma avaliação estética da música pré-colombiana torna-se obviamente difícil, já que os testemunhos dos cronistas sobre aquelas culturas desaparecidas são limitados e estão entremeados de preconceitos. O que hoje conhecemos graças à arqueologia é ainda insuficiente, como vimos. Apenas nos restam as sobrevivências de cantares e danças indígenas que geralmente correspondem aos géneros mais «populares», já que a aristocracia indígena foi sistematicamente aniquilada pelo colonizador. Apesar de tudo, alguns musicólogos conseguiram extrair conclusões que contradizem as afirmações sobre o «atraso» da música indígena, dando-nos um quadro mais exacto sobre o nível musical alcançado pelos indo-americanos. Raoul e Marguerite D'Harcourt, por exemplo, ao recolherem mais de duzentas peças musicais andinas, da área que fez parte do império dos incas, evidenciaram algumas das características desta música, que se manteve praticamente inalterada desde a época pré-colombiana(2). À semelhança de vários sistemas musicais da Ásia e da Oceânia, a música da região andina era basicamente *pentafónica*, ou melhor, pentatónica, já que as cinco notas fundamentais que utilizava davam lugar a cinco tonalidades distintas, repartidas, por sua vez, em cinco modos: três maiores e dois menores.

Segundo a concepção ocidental generalizada, a *pentafonia* constitui uma etapa primitiva na evolução musical, que precede o uso da escala *diatónica* (sete sons) e a cromática (doze sons). Porém, como se mostrou, o uso proeminente da escala de cinco notas, tanto na Ásia como na América, obedece a concepções religiosas e não a

(1) Samuel Martí, *Canto, Danza y Música Precortesianos*, cit.

(2) Marguerite e Raoul D'Harcourt, *La musique des incas et ses survivances*, Paris, 1925 (contém música andina, instrumentos musicais, festas e danças e duzentas e quatro peças autóctones e mestiças do Equador, Peru e Bolívia). Musicólogos latino-americanos têm assinalado alguns erros na obra dos D'Harcourt.

limitações de ordem técnica. Isto é comprovado pelo estudo das religiões antigas e do lugar que ocupava o número cinco nas cosmogonias asiáticas e ameríndias, assim como pela existência de instrumentos diatónicos e cromáticos entre os índios americanos. Um exemplo notável constituem-no os *araucanos* do Chile, cujo cancioneiro e instrumentos musicais se caracterizam pelo seu cromatismo. O musicólogo argentino Carlos Vega, entre outros, evidenciou o conhecimento que os índios sul-americanos tinham do uso dos semitons, característico das escalas diatónica e cromática(1).

O mexicano Samuel Martí é possivelmente o investigador que se manifestou de modo mais determinante quanto à reivindicação da música indígena. Martí diz, quanto à música dos antigos aztecas, apoiando-se nas suas próprias descobertas e nas de outros investigadores, assim como nos testemunhos dos cronistas, principalmente Motolinía e Sahagún:

> A sua preocupação com o tom exacto e a afinação precisa dos seus cantos e tambores e a sua habilidade para tocar estes últimos [...] demonstram um sentido bem desenvolvido do ouvido, do ritmo e da melodia. O aumento gradual da velocidade e volume dos cânticos e danças provam que conheciam e praticavam diferentes *tempi*, o colorido e o *crescendo* e *accelerando*, enquanto a sua habilidade para mudar, subindo ou baixando o tom dos seus cantares, testemunham o uso da modulação. A presença do *teponaztli*, instrumento capaz de produzir dois sons simultâneos, o seu uso «como contrabaixo», assim como o facto de todos os cronistas coincidirem ao descreverem verdadeiros coros e danças e sublinharem a forma antifonal de entoar os seus cânticos sugerem a prática da harmonia. Todavia, existem hoje núcleos isolados de indígenas sul-americanos que praticam a sua música com conjuntos de flautas de pã, flautas e trombetas afinadas em *diapente*, quintas e oitavas. Executam também a música em forma antifonal: [...] não há lugar para dúvidas acerca da prática de um sistema embrio-

(1) Carlos Vega, «Escalas con semitonos en la música de los antiguos peruanos», em *Actas del XXV Congreso Internacional de Americanistas*, La Plata, 1932, (citado pelo próprio Vega no seu livro *Música Sudamericana*), Emecé, Buenos Aires, 1946.

nário de harmonia, ou seja, do emprego de dois ou mais sons simultâneos, parecidos ao *organum*, *gymel* ou *discantus* europeus. Existia também uma heterofonia como a dos conjuntos musicais dos povos orientais.

Depois de se referir à proeminência da escala pentafónica básica entre os mexicanos (tal como entre os peruanos), Martí realça a existência de diversos instrumentos que, como a flauta diatónica maia e as flautas cromáticas e de tons inteiros de origem *tarasco* e *totonaca*, comprovam o conhecimento que os indígenas tinham de outras escalas, além da pentafónica. A tudo isto poderemos acrescentar a utilização crescente de vários ritmos sobrepostos, isto é, a *polirritmia* como outro traço característico da música indo-americana.

Sobrevivências de um mundo mágico

Não é necessário exagerar a importância das sobrevivências da música indígena na América; sem elas, o que saberíamos sobre a música pré-colombiana seria puramente especulativo e praticamente nulo. Tanto na América do Sul como na do Norte e na Central (México e América Central) sobrevivem comunidades indígenas que mantêm intacta ou quase intacta a sua música, tal como numerosas crenças, usos e costumes. Além disso, a sua fusão com elementos musicais de outras culturas tem sido a regra. O musicólogo Segundo Luis Moreno considera que, apenas consumada a conquista,

> missionários compreensivos [...] adaptaram algumas melodias rituais dos índios, tais como preces para o uso interno do culto, impondo-lhes uma letra castelhana, enquanto para o culto externo, em certas festividades, lhes toleraram disfarces, danças e cerimoniais do tempo do paganismo, submetendo-as por vezes a algumas modificações para que não repugnassem ao espírito católico [...]. Com este trabalho de adequação pode afirmar-se que se iniciou a mestiçagem da música autóctone, porque foi então que recebeu o primeiro contributo dos elementos estranhos à sua arte nativa(1).

(1) Segundo Luis Moreno, *La Música de los Incas*. Casa de la Cultura Ecuatoriana. Quito. 1957.

No entanto, o próprio autor que tão claramente nos apresenta o princípio dessa fusão admite que em muitas zonas, andinas principalmente, o indígena «continua a usar os mesmos cânticos, danças e instrumentos da época pré-colombiana». Mais ainda: os índios continuam a celebrar os principais ciclos solares do ano, através das mesmas festas, danças, disfarces e rituais, nos mesmos lugares destinados a tal culto, pelo que o autor conclui que os descendentes dos antigos súbditos do inca «não desvirtuaram o simbolismo heliolátrico» que regia o império andino.

Esta afirmação é verdadeira também para outros povos indígenas do continente. Deveremos distinguir, no entanto, as duas áreas principais das grandes culturas pré-colombianas quanto às sobrevivências musicais. Enquanto no âmbito do império inca a música antiga se conservou nas suas formas autóctones numa área muito extensa (Equador, Peru, Bolívia), entre uma povoação numerosa e com traços culturais uniformes, no México e na América Central a música autóctone conserva-se mais ou menos intacta apenas em pequenas zonas isoladas(1).

Isto explica o facto de que prevaleçam mais elementos autóctones na actual música popular daqueles países andinos que na do México, muito mais «mestiçada». Vemos assim que, na primeira, sobrevivem não só cantos e danças rituais mas também outros géneros como o *huyano* ou *huaynito* (*sanjuanitos*), o *yaraví* (canção erótica), assim como os *llantos* (prantos), *serenatas*, *aires* (árias) ou *toques de buzina* e outras diferentes formas de canções ou danças. No México, pelo contrário, a música propriamente indígena está localizada em zonas muito precisas: no Noroeste (*yaquis* e *mayos*), nos altos de Chiapas (*tzotziles*, *tzeltales* e *tojolabales*, de filiação *maia* ou *mayance*) e em algumas localidades dos estados de Guanajuato, Queréta-ro, Morelos, Puebla e outros. Em alguns casos, à presença dos antigos instrumentos, cantos e danças pré-colombianos encontramos elementos musicais europeus e até africanos.

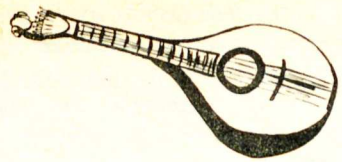
No entanto, apesar de tudo isto, a persistência de formas musicais e de danças, de ritos e crenças de uma época de esplendor sobre

(1) O contraste evidencia-se quando vemos que na região andina a cultura *quéchua* assimilou em grande parte as restantes culturas indígenas. Dos *aymará*, que se seguem em importância, diz Jose Díaz G. que a sua música «se confunde hoje com a dos *quéchuas*» (em *Sistema Musical Incáico*. Ed. Universitaria. Potosis. Bolívia. 1953).

a qual pesam mais de quatro séculos de colonização e destruição sistemática, são hoje motivo de assombro e deverão sê-lo também de admiração para com a tenacidade de povos que não se resignaram a deixar sucumbir os seus mais caros valores culturais. Admirado com tal tencidade, diz o investigador Samuel Martí:

> Existem dinastias de músicos-dançarinos que conservam viva uma tradição oral e criam novas melodias inspiradas nos antigos cantares. Além disso, qualquer conjunto inclui um jovem e uma criança para perpetuar a tradição. Quando se lhes pergunta quem lhes ensinou, respondem sempre do mesmo modo: «Ouvindo, senhor, ouvindo e vendo como tocava o antigo Mestre, já falecido!»([1])

([1]) Samuel Martí, *ob. cit.*



Capítulo 6

O fundo popular latino-americano

«Os músicos eram cinco: dois violinos, um cornetim, uma flauta e uma harpa.» Esta frase pertence à descrição que John Reed faz da festa aldeã em Valle Alegre, numa das suas páginas imortais de *México Insurgente*([1]).

Este singular conjunto instrumental — semelhante a outros igualmente heterogéneos de Cuba, Panamá, Bolívia ou Venezuela — é provavelmente composto por músicos mestiços e interpreta canções que não são espanholas nem indígenas, ainda que dependam de ambas as fontes. É verdade que os instrumentos são de origem europeia, mesmo que seja possível que não correspondam exactamente nem em forma nem em sonoridade aos seus antepassados próximos ou remotos. Porém, a maneira de tocar é inconfundivelmente diferente e ninguém deve equivocar-se se um tal grupo interpreta algo como uma valsa ou uma mazurca porque, na realidade, é de *outra coisa* que se trata.

([1]) John Reed. *México Insurgente*. Ediciones Venceremos. Havana. 1965.

No caso que Reed nos descreve, trata-se do substrato indígena, que marca indelevelmente qualquer mexicano. Porque o autóctone está presente em muito maior grau do que o que geralmente se pensa, tanto na música como noutras expressões artísticas do México, ainda que por vezes apenas se insinue subtilmente — e seja dito de caminho que a subtileza é, não há dúvida, um dos traços que mais cabalmente representam todo o indo-americano. Não poucos especialistas têm negado a presença do elemento indígena em modalidades da música popular mexicana como o *corrido*, o *huapango*, o *jarabe* ou a *ranchera*. No entanto, uma atenta observação das transcrições da música *náhuatl* ancestral, feitas por Samuel Martí, entre outros, demonstrará aos que estão presos ao dogma eurocentrista a semelhança com certas linhas melódicas, acentuações e fraseados que encontramos na música mexicana actual(1).

Vimos, por outro lado, que em toda a América persistem ilhas onde diversos grupos indígenas mantêm a sua própria língua e costumes ancestrais, com uma música que reproduz quase textualmente a dos seus antepassados pré-colombianos. Comprovamos também, de acordo com o investigador equatoriano Segundo Luis Moreno, que nas regiões andinas do Peru, Equador e Bolívia se mantêm vivos inumeráveis cânticos, danças e cerimoniais da época inca, aos quais poderemos acrescentar uma parte importante do instrumental autóctone(2).

O facto de grande parte desta cultura se manter viva nos imensos territórios andinos e ter mesmo conseguido enraizar-se em planícies e cidades tradicionalmente crioulas e brancas basta por si só para deitar por terra o mito apoiado e difundido por académicos europeizantes segundo o qual a cultura musical da América Latina nada deve ao contributo indígena que relegam para o equívoco papel de um «folclore» concebido como um espaço autónomo e a-histórico. Pelo contrário, se considerarmos as inumeráveis formas da música popular latino-americana, notaremos que os elementos espanhol e africano se transformaram em muito maior grau e que só excepcionalmente

(1) Samuel Martí, *Instrumentos Musicales Precortesianos*, Instituto Nacional de Arqueología e Historia, México, 1968; veja-se também, do mesmo autor, *Canto, Danza y Música Precortesianos*, Fondo de Cultura Económica, México, 1961.

(2) Segundo Luis Moreno, *La Música de los Incas*, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito, 1957.

conservaram com tanta fidelidade os traços ancestrais que a música autóctone americana mantém em algumas das suas manifestações.

A música e o homem americano

Ninguém descreveu melhor essa cultura vivida por milhões de homens e mulheres, e com ela a sua música, como esse grande artista e intérprete magistral do índio peruano que foi José María Arguedas. Nesse universo mágico e no entanto tão real, em que «cada pedra fala», cantam-se *huaynos* de Querobamba, de Lambrama, de Sañayca, de Andahuaylas, cânticos «dos povos mais remotos». Aos sábados e domingos, nas *chicherías*, toca-se harpa e violino e dançam-se *huaynos* e *marineras*. Os aldeãos pediam o seu *huayno* preferido.

> Por vezes, porém, acontecia que o aldeão vinha de terras muito afastadas e diferentes; de Huarez, de Cajamarca, de Huancavelica ou das províncias do Collao e pedia que tocassem um *huayno* completamente desconhecido. Então, os olhos do harpista brilhavam de alegria; chamava o forasteiro e pedia-lhe que cantasse em voz baixa. Era suficiente uma única vez. O violinista aprendia-o e tocava-o; a harpa acompanhava-o. Quase sempre o forasteiro corrigia algumas vezes: «Não; não é assim! Não é assim o seu ar!» Cantava então em voz alta, tratando de impor a verdadeira melodia. Era impossível. O tema era idêntico, mas os músicos convertiam o cântico em *huayno apurimeño*, de ritmo vivo e terno [...]; os do Collao enfureciam-se [...]. «É igual, senhor!», protestava o harpista [...]. Ambos tinham razão(1).

Arguedas fala-nos também do *pinkuyllu*, a «flauta ameríndia gigante que os índios do Sul tocam durante as festas comunais» e do *wak'rapuku*, o único instrumento cuja voz é «mais grave e poderosa que a dos *pinkuyllu*». O som destes grandes instrumentos propaga-se

(1) José María Arguedas, *Los Ríos Profundos*, Casa de las Américas, Havana, 1965.

como toda a luz menor, isto é, que não provém do Sol: «o clarão, o relâmpago, o raio, qualquer luz vibrante. Estas espécies de luz com as quais o homem peruano antigo pensa ter ainda relações profundas, entre o seu sangue e a matéria fulgurante». Há ainda flautas — flautas de pã como o *rondador* ou *rondín* — cujo som se projecta «como que para que a música alcance os cumes gelados de onde seria removida pelos ventos, enquanto nós próprios sentíssemos que através da música o mundo se aproximava novamente de nós, outra vez feliz».

Como em todas as culturas antigas, a música é mediadora entre o homem e as forças da natureza; por ela, o homem reintegra-se no universo, recupera a unidade perdida; porém, no caso do índio e do latino-americano em geral, esse reencontro possui também um sentido histórico e ineludivelmente social e político. Os que pretendem ver esse mundo de fora — viajantes de ontem e etnólogos de hoje — não se cansam de falar da tristeza do índio e da sua música, como se se tratasse de um ser nascido para a melancolia e a resignação. Arguedas não esconde essa tristeza, mas dá-nos a conhecer também a alegria, ao penetrar o sentido profundo dessa linguagem pela qual «o mundo se aproximava novamente de nós, outra vez feliz». A música faz parte da missão do homem ao reestabelecer os equilíbrios cósmicos. Tristeza, fúria, alegria, esperança, chegam-nos na voz deste intérprete do seu povo em tom triunfal, coral:

> Quem pode ser capaz de assinalar os limites que medeiam entre o heróico e o gelo da grande tristeza? Com uma música destas o homem pode chorar até se consumir, mas poderia igualmente lutar contra uma legião de condores e de leões e contra os monstros que, segundo se diz, habitam no fundo dos lagos de montanha e nas faldas cheias de sombra das montanhas. Eu sentir-me-ia muito mais disposto a lutar contra o demónio enquanto escutasse este cântico. Mesmo que aparecesse com uma máscara de pele de puma ou de condor, agitando plumas imensas ou mostrando os dentes, eu iria contra ele, seguro de o vencer.

Por que é que nos detemos tanto na obra de Arguedas? Pensamos que, como poucos — talvez como nenhum — antes ou depois dele, este escritor conseguiu penetrar até ao mais recôndito de uma cultura musical. Encontraremos na sua obra — se considerarmos os fragmentos significativos — o essencial desse universo no qual nos reconheceremos imediatamente, mas que tem uma afinidade nada casual com o fenómeno mais globalizante do acervo musical latino-americano. Numa passagem reveladora, Arguedas diz-nos que «pelo estilo do acompanhamento se reconheciam os harpistas célebres, contratados por vezes em aldeias muito afastadas». Descreve-nos um desses harpistas em plena acção que, sentando-se para tocar, pulsava o seu instrumento e ia criando essa atmosfera na qual «a melodia brotava das cordas de arame como uma fonte de fogo».

Do harpista ao rapsodo

Arguedas não é o único escritor latino-americano a saber penetrar no universo da música latino-americana, que lhe aparece como uma revelação. Em *Los Pasos Perdidos*, Alejo Carpentier descreve o encontro do seu protagonista com uma música mais mestiçada que a do Peru, que casualmente é executada por outro harpista, desta vez nas planícies da Venezuela(1). É curioso que ambos os romancistas tenham escolhido um tocador de harpa, que foi convertido em símbolo ou quinta-essência de uma música peculiar desse continente. É que a harpa, esse antiquíssimo instrumento que se expandiu a partir do Médio Oriente para todo o planeta, na América Latina adquiriu formas e tamanhos de uma surpreendente diversidade e funções completamente opostas às que adoptou noutras latitudes. É assim que, enquanto na Europa a harpa se aperfeiçoa tecnicamente ao máximo e se especializa na música de concerto, na América Latina assume o milenário papel de companheira inseparável de músicos ambulantes, com múltiplas funções que vão desde o simples acompanhamento do canto até às complicadas variações, parcialmente improvisadas, e que esses jograis executam em bailes e folguedos aldeãos.

Muito diferente foi o caso da guitarra que, na Europa e na América do Norte, manteve um lugar proeminente na música *folk* e na popular actual, ao mesmo tempo que criava para si um campo próprio como instrumento de concerto altamente especializado. Por sua vez, na América Latina multiplicavam-se as suas formas no *tres*

(1) Alejo Carpentier, *Los Pasos Perdidos*, EDIAPSA, México, 1953.

cubano, no *cuatro* venezuelano, na *jarana huastesca*, no *seis* de Porto Rico, na *mejorana* do Panamá, no *violão* brasileiro, no enorme *guitarrón* mexicano e no diminuto *charango* andino, assim como nas múltiplas *requintas*, *bandolins*, *alaúdes*, *guitarrillas*, *bandurras* e *tiples*.

Porém, voltando ao harpista venezuelano de Carpentier, é interessante observar que os comentários do autor cubano seguem por um caminho diferente do de Arguedas e estão formulados num tom mais analítico e erudito, como quando assinala: «Tinha-se a impressão de que tudo obedecia a um manejo magistral dos modos antigos e dos tons eclesiásticos, alcançando-se, pelos caminhos de um primitivismo verdadeiro, as pesquisas mais válidas de alguns compositores do nosso tempo.» Se compararmos este juízo com outros que o romancista emitirá posteriormente na própria obra, sobre compositores modernos cujos produtos cerebrais se tornavam «contrários à própria respiração da música», dar-nos-emos conta de que «o verdadeiro primitivismo» que Carpentier encontra no harpista improvisador não passa, afinal, da *espontaneidade* do músico popular latino-americano, que assinala o caminho para devolver a sua *respiração* natural à música(1). O escritor rende um justo tributo a esta música, crioula ou mais frequentemente mestiça, que com uns poucos de elementos recolhidos na Europa (modos antigos; tons eclesiásticos) se desenvolveu por vias próprias e originais.

Por outras palavras: a América Latina conhece um processo musical único na história, pois enquanto a Europa segue a evolução a que frequentemente temos feito referência, enquanto a Ásia e a África mantêm a sua própria música ancestral durante os séculos mais sombrios da colonização, na América ocorre algo de muito diferente(2). Num primeiro momento, a cultura indígena é varrida ou sepultada, pelo menos aparentemente, e importa-se a cultura europeia como a única válida. Porém, desde o próprio século da conquista começam a entremear-se o indígena e o ibérico, elementos aos quais se vem a somar o africano. Em última instância, quando o espanhol ou o português se conseguem estabelecer mais ou menos sem mistura, de qualquer dos modos sofre uma «aclimatação»:

(1) Sobre as passagens musicais desta novela, veja-se o nosso ensaio «El doctor Fausto se interna en la selva», na revista *Casa de las Américas*, n.º 109, Havana, Julho-Agosto de 1978.

(2) Vejam-se os capítulos 1, 4, 7, 8 e 9.

escalas, modos, formas musicais, combinações harmónicas, podem permanecer inalteráveis e, no entanto, tudo *soa diferentemente*.

Dir-se-ia que um outro espírito governa agora as velhas formas, um espírito travesso como aquele Tezcatlipoca do panteão *náhuatl* e toda a corte de magos e duendes menores que povoam o continente: muda-se o tom de uma toada; sobrepõe-se uma escala heptatónica a uma pentatónica que secretamente continua a impor o seu carácter; confundem-se sistematicamente os tempos binários e os ternários ou introduzem-se sub-repticiamente velhos instrumentos que serviam nos cultos pagãos, enquanto se inventam ou se transformam outros. Nada parece estar no seu lugar: o que era alegre é agora triste; o que era aristocrático é agora plebeu; o que era solene, torna-se porventura dionisíaco. Famílias inteiras de instrumentos trocam-se entre si; desaparecem ou aparecem em formas e contextos diferentes: os africanos perdem os seus instrumentos de cordas e entre eles a harpa, que se multiplica nas mãos dos índios e mestiços, enquanto os instrumentos de madeira e de metal se mantêm por vezes num contexto afróide (como a *marímbula* em Cuba) e outras convertem-se em instrumentos nacionais em países predominantemente indígenas, como a *marimba* no México e na América Central. Ora, a confusão de nomes apenas poderia equiparar-se a uma bíblica confusão de línguas: a que mal-entendidos não daria lugar a palavra *contrapunto* num ilusório diálogo entre um cantor gaúcho e um compositor alemão?(1)

Para lá deste problema de nomenclatura, e ultrapassando o terreno estritamente linguístico, pode afirmar-se que na América Latina ocorre uma espécie de *alteração semântica* de qualquer elemento musical, em estreita relação com trocas generalizadas nas *funções* originais para as quais foram concebidos os géneros importados da Europa. Esta música já nem escrever se pode e, se se escreve, ninguém a tocará tal como figura no pentagrama. A tradição oral prospera aqui como nenhuma outra e as formas da tradição popular, em constante transformação e simbiose, proliferam como essas grandes plantas trepadoras da floresta virgem sul-americana que eram, no século passado, motivo de assombro para Humboldt e Bonpland.

(1) Às dificuldades que esta confusão de nomes proporciona ao investigador referiu-se o brasileiro Mário de Andrade, que fala de uma «desconcertante multiplicidade de sinonímias na terminologia popular». Veja-se o nosso capítulo 8.

Em muitos aspectos, retrocedeu-se no tempo. O que é da América pouca relação conserva já do que é europeu, a não ser que remontemos à Grécia homérica ou à Alta Idade Média: velhas danças pagãs disfarçadas com atributos cristãos, hinos heliolátricos, jograis ambulantes e verdadeiros rapsodos de histórias locais, que demorarão séculos para encontrarem um compilador ou em integrarem-se em respeitáveis *Ilíadas* e *Odisseias*, se é que algum dia tal chegue a acontecer. Quando, na Europa, iam desaparecendo de uma paisagem dominada pelos cumes da música barroca e clássica os velhos cantos populares, os cantares dos cantores ambulantes na pampa argentina começavam a formar o húmus de onde haveria de brotar a epopeia do gaúcho *Martín Fierro*. Claro que não se tratava de uma simples frase mas de uma lição de sabedoria histórica a que nos dava José Martí ao perguntar: «Para quê ler Homero em grego, quando anda vivo, com a guitarra às costas, pelo deserto americano?» (1)

Aproximação e desvios da musicologia

Pouco será o que ainda não foi dito acerca da música latino-americana, à qual várias gerações de investigadores dedicaram anos de tenaz e valioso esforço e da qual existe hoje uma bibliografia nada desprezível e que compreende enciclopédias, histórias nacionais e continentais, compilações, monografias, biografias, colecções de revistas, etc. Ora, no entanto, este trabalho dos especialistas é praticamente desconhecido fora do círculo restrito dos próprios especialistas; está disperso por todo o continente e fora dele e a sua diversidade é tal que por vezes se torna mais numa dificuldade quase intransponível que num verdadeiro auxiliar para quem pretenda ter uma visão global e ao mesmo tempo coerente da música latino-americana.

Há um enorme caudal de materiais monográficos circunscritos a um tema determinado (a música de uma tribo indígena, uma modalidade popular, uma época delimitada com precisão, um autor destacado) e uma série de trabalhos com maior ou menor amplitude, em traços largos ou com riqueza de pormenores, apresentam-nos o

(1) José Martí, «La pampa», em *Obras Completas*, tomo VII. Ed. Ciências Sociales, 1977, p. 367.

panorama musical de alguns países da América Latina. A confusão é grande quando começam a introduzir-se categorias exclusivistas e a subdividir o campo da investigação numa música «culta» (e muitos livros apenas se referem a ela), uma «popular» e outra «folclórica», para não entrar agora em excessivas considerações sobre outras novas — e algumas não tão novas como isso — denominações tais como as de música «artística», «profissional», «popular-artística», «ligeira», «semiculta» e muitas outras (1). Noutros livros, ao contrário, misturam-se sem método nem critério todas as formas de expressão musical, com a boa intenção de dar um panorama «omnicompreensivo». Porém, no melhor dos casos, geralmente apenas se consegue dar ao leitor um verdadeiro caos de nomes, datas, géneros musicais e outros dados que apenas poderiam ser assimilados com o auxílio de uma ampla discografia e ao fim de um período de familiarização com o material.

Menos frequentes têm sido os ambiciosos projectos de abarcar num único livro toda a história musical da América Latina, empresa gigantesca para uma única pessoa e que cada dia exige mais imperiosamente o concurso de verdadeiras equipas de especialistas. No extremo oposto situam-se os autores que preferem evitar, por complexa, qualquer abordagem exaustiva e minuciosa, em nome de uma visão mais clara de conjunto. Por um processo de abstracção, e sem desdenhar o uso de analogias e metáforas, esses autores tentam antes captar o essencial do fenómeno musical latino-americano. Ambas as abordagens se podem tornar frutuosas, apesar das suas respectivas deficiências. Estas últimas interpretações, «ligeiras», costumam trazer, por exemplo, um caudal de ideias que, quando se baseiam num autêntico conhecimento do material, nos ajudam a interpretar a multiplicidade de dados que fornece o outro tipo de trabalhos, também necessários, ainda que seja justo assinalar que os melhores resultados se têm obtido geralmente com estudos que se cingem a um tema, país ou época específicos.

Mais censurável, em todo o caso, é certa abordagem tradicional demasiado frequente quando se trata de abordar o fenómeno musical latino-americano. Ora, quer se trate do livro mais ambicioso ou do

(1) Veja-se, por exemplo, o trabalho de Rafael José de Menezes Bastos, «Situación del músico en la sociedad», em *América Latina en Su Música*, antologia da UNESCO, Siglo XXI Editores, Mexico, 1977.

artigo mais modesto, sempre que se proporciona oferecer um resumo mais ou menos globalizante da música na América Latina segue-se o mesmo esquema. Começa-se geralmente por um breve inventário dos diversos contributos étnico-culturais: o índio, o europeu e o africano. Em seguida, fala-se da época colonial, do labor dos missionários com índios e negros e a correspondente transculturação; dos primeiros esforços de músicos crioulos para fazerem uma música «culta» ou «artística» ou por criarem conservatórios e outros centros de ensino; das posteriores influências italiana, francesa e alemã e das companhias ou músicos individuais chegados do outro lado do Atlântico (normalmente esta parte escreve-se por países). Posteriormente, passa-se uma ligeira revista aos ritmos ou «tons» típicos de cada país, fazendo-se logo o inventário das últimas tendências da arte culta e dos seus mais destacados representantes, sem esquecer certamente a sua filiação nas respectivas escolas europeias. Se este esquema alguma vez foi útil, é claro que quarenta anos depois não o pode continuar a ser.

Tornar-se-ia mais ou menos inútil rebater um método que é a própria carência de método: não se pode passar impunemente do etnográfico ao cronológico, do geral ao particular, do «folclórico» ao «artístico», do colectivo ao individual. O resultado seria um conjunto bizarro e heterogéneo de dados que pretendem explicar-se por si próprios e que, longe disso, apenas enunciados, exigem uma explicação. Falta o elemento que os relacione de um modo vivo, real, o que só é possível integrando-os na dinâmica social que apoia qualquer processo histórico. Quando, por exemplo, o «índio» e o «negro» deixam de ser objectos da antropologia e da etnografia e se consideram em função das actividades que realizam dentro da sociedade colonial e o lugar que ocupam nas relações de produção, ter-se-á dado um passo em frente. Será necessário passar também por cima das categorias rígidas a que já fizemos referência e que separam em compartimentos estanques o «folclórico» do «popular» e do «culto».

Todo este suporte teórico está, até certo ponto, na dependência do critério que estabelece a escorregadia dicotomia entre uma produção musical anónima e uma outra individualizada. Porém, essa dicotomia é frequentemente arbitrária, quando não ilusória, particularmente em alguns períodos históricos, como veremos adiante. Mais errada ainda é a identificação do culto segundo a fidelidade com que reproduza um momento do processo musical europeu e seja capaz de se inserir nele, ainda que seja com decénios de atraso. Ora,

geralmente, omitem-se factos mais importantes — mas de uma extrema complexidade — como o é a contínua e por vezes subterrânea interacção entre a música dos estratos populares e a de técnica mais elaborada, em cuja factura se costumam seguir padrões europeus nos quais se canalizam influências inconscientes ou deliberadas da música popular nacional.

Uma última palavra sobre as ambiciosas intenções de oferecer uma visão simultaneamente pormenorizada e globalizante da música latino-americana: estes projectos são perfeitamente válidos mas o seu grau de eficácia e de compreensão real da matéria estará na dependência directa da soma de trabalhos parciais especializados que forem tidos em conta e, certamente, da qualidade e actualidade da sua informação, isto é, do seu verdadeiro valor científico. Conservarão também a sua importância os projectos realizados numa perspectiva nacional ou regional (quer se trate de uma região de um país, quer abranja vários países), os quais constituem uma fonte imprescindível para os leitores não especilizados e merecem maior difusão por parte das editoras de todo o continente.

O caos como lugar-comum

Musicólogos europeus e norte-americanos têm dado valiosos contributos para a investigação da música latino-americana, mas também para a confusão geral. Um exemplo típico é o de Nicolás Slonimsky que, com a sua infatigável actividade e inúmeros escritos, talvez tenha feito mais que ninguém pela difusão desta música e o seu clássico livro *Music of Latin America* estimulou sem dúvida estes estudos, apesar das extravagâncias e verdadeiros disparates em que ocorre por vezes(1). O seu livro é um bom exemplo dos esquemas a que temos aludido, mesmo que devamos reconhecer em favor de Slonimsky que quarenta anos mais tarde se continuam a repetir os mesmos esquemas, entre os quais o seu famoso mapa de danças e canções populares da América Latina, distribuídas por países, do qual vale a pena dar uma versão quase literal:

(1) Nicolás Slonimsky, *Music of Latin America*, Ed. Thomas Cromwell Co., Nova Iorque, 1945. Outros pioneiros norte-americanos na investigação e difusão da música latino-americana foram Charles Seeger e Gilbert Chase.

MÉXICO: *huapango, corrido, jarabe e jarana (Yucatán)*; AMÉRICA CENTRAL: *son guatemalteco, marcha, danza, pasillo e callejera*; PANAMÁ: *mejorana, punto* e *tamborito*; VENEZUELA: *pasillo* e *joropo*; COLÔMBIA: *pasillo, torbellino* e *bambuco*; EQUADOR: *sanjuanito*; PERU: *cachua, yaraví* e *marinera*; CHILE: *zamacueca*; BOLÍVIA: *huaino, aire indio* e *triste*; PARAGUAI: *polca* e *guaranía*; ARGENTINA: *gato, chacarera, chamamé, vidalita, ranchera, milonga* e *tango* (Buenos Aires), *cueca, zamba, estilo, cuándo, triunfo* e *tonada*; URUGUAI: *pericón*; BRASIL: *coco, choros, maracatú, embolada, cururú, maxixe, congada, batuque, modinha* e *samba*; CUBA: *habanera, rumba, conga* e *son*; REPÚBLICA DOMINICANA: *merengue*; HAITI: *vodú*. Claro que o referido mapa (do qual admite ter excluído muitos temas por falta de espaço) é apenas um ponto de referência que o próprio autor vai aumentando e corrigindo — e consequentemente desmentindo — a cada passo, ao longo de todo o livro.

Deixando de parte, por agora, as eventuais objecções a este mapa e à sua nomenclatura, vejamos o resumo que o musicólogo venezuelano Luis Felipe Ramón y Rivera faz sobre idêntica matéria ao proporcionar um quadro em que aparecem distribuídos os principais temas nacionais latino-americanos da seguinte forma: ARGENTINA-URUGUAI: *pericón, milonga, tango, valsa*; CHILE: *cueca* e *tonada*; PERU: *marinera, huayno, pasacalle, valsa*; BOLÍVIA: *cueca, huayno*; EQUADOR: *sanjuanito* e *pasillo*; PARAGUAI: *polca, chamamé* e *chopí*; BRASIL: *lundú, batuque, samba* e *modinha*; COLÔMBIA: *valsa, pasillo* e *bambuco*; VENEZUELA: *valsa* e *joropo*; PANAMÁ: *tamborito*; MÉXICO: *corrido, huapango* e *son*; AMÉRICA CENTRAL: *valsa, pasillo* e *son*; CUBA: *criolla, danza, danzón, guajira, guaracha, rumba* e *son*; PORTO RICO: *plena*; SÃO DOMINGOS ([1]): *merengue*; ANTILHAS: *calypso* ([2]).

Comparando ambos os quadros, notaremos que Ramón y Rivera, além de os actualizar, simplificou e racionalizou o esquema. Entre outras coisas, saltam à vista vários pormenores que consideramos acertados: *a*) o agrupamento Argentina-Uruguai como unidade cultural; *b*) a inclusão do *calypso* das Antilhas e da *plena* de Porto Rico,

([1]) Antigo nome da ilha de Haiti, que está repartida em dois Estados, a República do Haiti a ocidente e a República Dominicana a oriente. (*N. do E.*)

([2]) Luis Felipe Ramón y Rivera, «El artista popular», na citada monografia da UNESCO *América Latina en Su Música*.

ambos de perfis muito definidos; *c*) a restituição do *chamamé* ao Paraguai; *d*) maior espaço e variedade concedidos a Cuba, em correspondência com a realidade; *e*) inclusão do *huayno* no Peru; *f*) exclusão de músicas rituais como o *vodú* do Haiti, isto é, adopção de um critério uniforme neste sentido. De qualquer modo, qualquer esquema deste tipo peca por defeito e por excesso. Por defeito, porque a variedade de temas populares em cada país é muito maior e frequentemente irredutível a uma simplificação baseada na selecção das duas ou três melodias mais representativas. Por excesso, porque muitos destes temas são simples variantes de outros.

Há também que considerar as confusões originadas por uma nomenclatura em que a mesma música aparece com os diferentes nomes que recebe em outros tantos países (e por vezes o nome muda dentro do mesmo país). O *huayno* peruano e o *sanjuanito* do Equador são a mesma coisa, apenas com o nome castelhanizado no segundo caso. A *ranchera* e a *chacarera* argentinas são praticamente o mesmo e algo muito diferente de uma *ranchera* mexicana. A *cueca*, oriunda do Chile, é sempre a mesma coisa, só que com muitos nomes (*zamacueca, zambacueca, chilena, marinera*) e assim sucessivamente. Para complicar a questão, estão os intercâmbios recíprocos e as fusões de músicas de diferentes origens, abundando os casos de modalidades que foram praticamente absorvidas por outras cronologicamente posteriores, como a *milonga* pelo *tango* e a *modinha* (e outras) pelo *samba*. Se a isto acrescentarmos as substituições de nomes, teremos de admitir a impossibilidade de traçar as origens de muitos e das músicas que designam. Basta recordar que no Uruguai da primeira metade do século passado o *candombe* é designado constantemente como *zamba* ou *tango* e que os três termos se usavam para significar «bailes negros» ([1]).

Quanto à inclusão neste ou naquele país latino-americano de nomes europeus como a valsa, a polca e a mazurca (e haveria que acrescentar a varsoviana, a contradança, o *chotís*, o minuete, etc.), induz também em confusão, já que toda esta música que invadiu a América Latina no século XIX foi imediatamente assimilada e transformada, «acrioulando-se» de acordo com as peculiaridades de cada

([1]) Veja-se o interessante trabalho de Lauro Ayestarán, «El candombe, la chica y la bámbula entre 1820 y 1888», no *Boletín de Música* da Casa de las Américas, n.º 37, Havana, 1973.

país, em alguns dos quais deu origem a modalidades que hoje se conhecem com outros nomes. Quanto mais nos afastamos no tempo, mais deveremos desconfiar, já que podemos incorrer inclusivamente no erro contrário. Tal sucede, por exemplo, com os polémicos casos do fandango, da chacona e da sarabanda que, se em outros tempos vieram «das Índias e Sevilha», no dizer de Lope de Vega, hoje são parte da tradição europeia, tanto ou mais que da sul-americana. Não deveremos desconfiar menos perante o caso frequente de nomes vagamente genéricos — como *tomada*, *punto* e *son* — que podem ocultar músicas distintas, ainda que por vezes aparentadas.

Alguns exemplos nacionais e regionais

Até que ponto podemos pecar por defeito quando tentamos um inventário de temas musicais populares do continente, poderemos comprová-lo em qualquer país. Só na Argentina, por exemplo, o musicólogo Carlos Vega mencionou à volta de cento e trinta tipos diferentes de cânticos e danças, lista que considerava incompleta, apesar do seu minucioso labor de recolha e classificação(1). Se escolhermos um país menos extenso e cuja música não tenha tido uma grande ressonância internacional, como é o caso da Colômbia, comprovamos com assombro que a sua riqueza não é menor. O investigador Guillermo Abadía, por exemplo, tomando em consideração quatro regiões bem diferenciadas, distingue numerosos temas musicais crioulos típicos, assim como outros provenientes de países vizinhos ou próximos, sem contar com as expressões musicais de diversos grupos indígenas.

As quatro regiões são:

1) LITORAL ATLÂNTICO: área da *cumbia* e também do *bullerengue*, do fandango (*sic*), do *mapalé* e do *porro*, aos quais acrescenta os *cantos de vaquería* e a música de três grupos indígenas diferenciados (*guajiro*, *arauaco* e *motilón*).

2) LITORAL PACÍFICO: área do *currulao* (de ascendência africana) e de música indígena (*cuna*, *chokó*, *noanama* e *cholo* ou *emberá*).

(1) Carlos Vega, *Danzas y Canciones Argentinas*, citado por Slonimsky, *ob. cit.*

3) ZONA ANDINA: área do *bambuco* e de outros temas musicais crioulos como a *guabina*, o *torbellino*, *sanjuanero*, *rajaleña*, *pasillo* e *danza* (mais os grupos indígenas *catío*, *yuco*, *barimotilón*, *guambiano* e *páez*).

4) PLANÍCIES ORIENTAIS: área do *joropo*, que considera de origem hispano-mourisca e aparentado com os *jarabes* mexicanos e o *galerón*, e idêntico ao *joropo* venezuelano; além disso, o *gavilán* e o *carnaval* (mais as etnias *sibundoy*, *ingano*, *coreguage*, *huitoto* e outras). Como se isto não bastasse, no litoral atlântico florescem os cruzamentos da *cumbia*, que, ao misturarem-se com o *merengue* dominicano, dão origem ao *merecumbé*, e mesmo à cordilheira andina chegam outros temas musicais das Antilhas, como o *calypso*, a *rumba* (que dá lugar a outro híbrido, o *rumbabambuco*), a *media-caña*, o *bolero* e a *guajira*(1).

Ainda que alguns termos sejam imprecisos e que duvidemos de afirmações como a da origem exclusivamente hispânica-mourisca do *joropo*, queremos destacar um facto que se evidencia neste trabalho: o intenso intercâmbio musical dos países da área das Caraíbas, durante séculos, apesar do isolamento político e até linguístico, intercâmbio que consideramos válido em todas as direcções da América Latina, com intensidade e direcções variáveis, conforme o momento histórico que tivermos em conta. Isto ajuda-nos a compreender, tal como a herança ibérica comum, os pontos de contacto e de afinidade essencial de expressões musicais dispersas por um continente tão vasto e variado, assim como certas coincidências de nomes, instrumentos, ritmos e danças em lugares muito afastados entre si. Ora, de imediato confirma-nos a necessidade de estudar a história da música latino-americana em estreita relação com a história económica, social e política do continente, com as suas deslocações dos centros políticos e rotas comerciais, as suas guerras e migrações económicas, as suas lutas sociais e de libertação.

Ao ignorar tais coordenadas históricas, a música continuará a apresentar-se como um dom do céu — ou dos europeus — mais ou menos temperado com os ingredientes «exóticos» trazidos por índios

(1) Guillermo Abadía, «Panorama de las músicas folklórica y popular», em *La Música en Colombia*, Espiral, Bogotá, s/d.

e negros e, o que é pior, como algo estático, capaz de mover-se apenas a instâncias de impulsos externos (europeus ou norte-americanos), o que equivale a dizer, como folclore morto ou imutável, como peça de museu (neste caso, material para discos etnográficos) e não como o processo dinâmico que temos visto a desenrolar-se perante nós. Ora, este processo, do qual comprovamos os frequentes intercâmbios, fusões e por vezes a absorção de uma música por outra, implica uma certa evolução, que certamente não deverá entender-se num sentido linear. É uma dinâmica feita de deslocações múltiplas de ritmos e melodias e mesmo de mudanças de compassos, formações instrumentais e outros elementos, incluindo alterações de função de uma música. Deste modo, elementos de uma música ritual podem influenciar uma outra de salão, ou uma música de Carnaval dar origem a modalidades para serem cantadas e ouvidas, ou um ritmo básico de marcha incorporar elementos sonoros e rítmicos que influenciem um género de dança. Países como Cuba, Argentina e Brasil oferecem exemplos claros e irrefutáveis dessa dinâmica.

O Brasil, verdadeiro mosaico de manifestações musicais das mais diversas proveniências e misturas, oferece um dos exemplos mais acabados. Ainda que afastadas do rumo central desta exposição, não poderemos ignorar a omnipresença das suas músicas rituais: *macumba* (Rio), *candomblé* (Baía), *xangó* (Pernambuco e Paraíba), *tambor-de-mina* (Maranhão) e *babassué* (Pará), entre outras. Os *vissungos* ou cantos de trabalho, os *pregões* e as *danças dramáticas* (*chengancas*, *bumba-meu-boi*, etc.) oferecem outro rico arsenal que permite, no entanto, falar de um «folclore anónimo». Temos depois o *batuque* angolano-congolês e o *catereté*, seu equivalente em Goiás e Minas Gerais. No extremo oposto, a *modinha*, presumivelmente de origem aristocrática e influenciada pelo *fado* português, música tipicamente urbana. A *samba* ou o *samba*, inicialmente a música das sociedades para o Carnaval, chega a identificar-se praticamente com o *batuque* assimilando também elementos de modalidades urbanas como o *lundú*, a *modinha*, o *choro*, a *marcha* e o *frevo*. Para maior confusão, existe um *samba* rural (*samba dos morros*) e um outro urbano; um *samba* da Baía e outro do Rio; um de estrutura verso-estribilho e outro *corrido*, sem estribilho. Além disso, há o *machiche* ou *machicha* que, no século passado, se identificava também como tango e este, por sua vez, costuma confundir-se com o *lundú habanerado* ou *polca habanerada*. Da Baía irradia também o *baiano* ou *baião*, outra variante assimilável ao *samba*(1).

Evidentemente que as classificações esquemáticas se estilhaçam face a esta complexa trama de influências, assimilações, fusões e deslocações no universo sonoro do povo brasileiro. Do mesmo modo, a falsa dicotomia entre música anónima e música de autor se abate ao falarmos do Brasil, onde encontramos compositores populares perfeitamente individualizados muito antes da «era dos meios de massas». Já no século XVIII temos o mulato Domingo Caldas Barbosa (n. 1740), «inventor» do *lundú*-canção, forma musical que mostra já uma influência negra definida. Como é lógico, os nomes dos autores multiplicam-se à medida que nos aproximamos da nossa época, mais por dispormos de melhor informação que por uma presumível individualização da produção popular(2). Entre os autores mais destacados estão Chiquinha Gonzaga (1847-1935), Ernesto Nazaré (1863-1934), autor de *machiches* e *tangos*; Zéquinha de Abreu, o autor de *Tico-Tico* (1880-1935), Marcelo Tupinambá (1892-1953), José Barbosa da Silva Sinhó (1888-1930), a quem se atribui o primeiro *samba*, e muitos outros(3).

Do mesmo modo, na Argentina recordam-se os nomes já lendários de antigos *payadores*(4) como Santos Vega, José Betinotti, Gabino Ezeiza, Pablo Vázquez, e o mesmo acontece em cada país e região da América Latina com os seus respectivos trovadores, *decimistas*, *soneros*, cantores e instrumentistas diversos(5). Quer dizer

(1) Oneyda Alvarenga, *Música Popular Brasileña*, Fondo de Cultura Económica, México, 1947.

(2) Sobre o processo que converte uma forma musical ou poética em «anónima», recordemos o que dizia o poeta espanhol Manuel Machado: «Até que o povo as cante/ as coplas, coplas não são/ e quando as canta o povo/ já nada sabe o seu autor» (*Hasta que el pueblo las canta/ las coplas, coplas no son,/ y cuando las canta el pueblo/ ya nadia sabe su autor*), citado por Carmen Sordo Sodi, «El folklor en la ciudad de México en la época de Juárez», em *Boletín de Música* da Casa de las Américas, n.º 64, Havana, Maio-Junho de 1977. Também o prosador e poeta uruguaio Mario Benedetti se referiu, em mais de uma ocasião, à sua própria experiência neste sentido, ao converterem-se em «anónimos» vários dos seus poemas ao serem musicados e popularizados.

(3) Renato Almeida, *Compêndio de História de Música Brasileira*, F. Briguiet e Cia, Rio de Janeiro, 1958.

(4) Cantores populares ambulantes, geralmente gaúchos, que se acompanham a si próprios em violão. (*N. do T.*)

(5) Leonidas Arnedo, «Las raíces del canto en el folklor argentino», em *Boletín de Música* da Casa de las Américas, n.º 33, Havana, 1973.

que a música popular ou folclórica «anónima» muitas vezes o é apenas porque não chegaram até nós os nomes dos seus autores. Ora, se os folcloristas insistem em que o folclore é necessariamente anónimo, isso é sinal de que há que rever o próprio conceito de folclore e eliminar barreiras artificiais entre este e a música chamada simplesmente popular.

Ao mencionarmos autores individuais anteriores à invasão dos meios de difusão de massas (editoras, discos, rádio) quisemos combater a ideia bastante espalhada de que a música popular «de autor» é um produto desses meios. Na realidade, os meios apenas aceleram um processo muito anterior e em parte até o deformam ao estimularem a criação de uma música pseudopopular, manipulada com fins comerciais, em que o autor é individualizado enfaticamente e convertido numa espécie de «marca de fábrica», ainda que geralmente permaneça subordinado ao intérprete, que assume o papel de ídolo ou estrela. Deve, porém, esclarecer-se que os meios de massas também têm difundido música autenticamente popular e têm contribuído inevitavelmente para acelerar o desenvolvimento desta música(1).

Unicidade do fenómeno latino-americano

Assinalámos a originalidade do processo musical latino-americano em comparação com o europeu e também relativamente à África e à Ásia, pouco afectadas pela infiltração musical das velhas metrópoles, o que corresponde principalmente ao tipo de colonização levado a cabo na América Latina e no resto do chamado Terceiro Mundo. Segundo a distinção feita por Franz Fanon, os países latino-americanos constituiriam o caso extremo de colónias de «povoamento», em contraste com as colónias típicas dos estabelecimentos britânicos — em que as metrópoles estão representadas unicamente pelos seus soldados e polícias, funcionários e técnicos, com o que a penetração ou a absorção cultural se limitam a uma minoria elitista muito exígua(1).

(1) Sobre a «actualização» da música popular de diferentes países latino-americanos podem citar-se os casos de Astor Piazzola e Ariel Ramírez, na corrente do moderno tango argentino; em Cuba, poderemos mencionar, só nas últimas três décadas, Dámaso Pérez Prado, Enrique Jorrín, Benny Moré, Chico O'Farrill, *El Niño* Rivera, Pedro Jústiz (*Peruchín*), Frank Grillo (*Machito*), Mario Bauzá, Chucho Valdés e muitos outros; na Venezuela temos o caso de Aldemaro Romero; do Brasil recordemos Vinícius de Morais, Baden Powell, António Carlos Jobim, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Chico Buarque de Holanda, Milton Nascimento, Airto Moreira, entre outros (vejam-se os capítulos 8 e 9).

Ora, a América Latina, diferentemente da África e da Ásia, teve de criar a sua própria cultura musical a partir de modelos europeus (formas, estruturas, escalas, sistema harmónico, instrumental). Nos meios cultos da classe dominante esta dependência foi durante um momento absoluta, mas as classes oprimidas criaram a sua música segundo modelos diferentes e nela entraram elementos indígenas e africanos. No processo de formação desta cultura popular há que ter em conta a complexa divisão da sociedade colonial em classes e estratos, até formar um verdadeiro sistema de castas em que intervinham factores económicos, nacionais e raciais numa gradação quase infinita(2). Ora, torna-se interessante comparar o processo musical europeu com a sua evolução ajustada à sucessiva passagem do feudalismo ao capitalismo incipiente e depois ao capitalismo avançado, com o estranho e paradoxal desenvolvimento da música popular latino-americana, frequentemente contraposta à música culta e de imediato descoberta e redescoberta por esta em momentos críticos, para iniciar a mais encarniçada e interminável polémica surgida em qualquer lado sobre o nacionalismo musical e que se mantém viva ainda hoje.

A divergência entre o processo latino-americano e o europeu não pode ser maior. Na Europa, o «folclore» recua apressadamente com o avanço da indústria, do comércio e das comunicações, e ao âmbito diversificado e impreciso da música medieval — litúrgica, cortesã ou jogralesca — sucedia-se uma «colonização» do gosto musical por parte da burguesia, com a sua tendência para a reestruturação do povo em «público». Na América Latina, ao contrário, a música «artística» padecia do inevitável atraso colonial e enfraquecia perante a indiferença oficial e a carência de um verdadeiro público, na mesma medida em que proliferavam as formas de uma arte genuinamente peculiar, espontânea e original. Durante muito tempo foi quase exclusivamente nas camadas populares que se reflectiu a

(1) Franz Fanon, *Por la Revolución Africana*, Ediciones Revolucionarias, Havana, 1966.

(2) Veja-se Gonzalo Aguirre Beltrán, *La Población Negra de México*, Ediciones Fuente Cultural, México, 1946.

originalidade da América Latina na música. A este respeito assinala Alejo Carpentier:

> [...] à música latino-americana há que a aceitar em bloco tal como é, admitindo-se que as suas mais originais expressões tanto podem sair da rua como vir das academias. No passado, foram músicos camponeses, instrumentistas dos arredores, obscuros guitarristas, pianistas de cinema [...] que lhe deram cartões de identidade, personalidade e estilo — e aí está a diferença essencial, quanto a nós, entre a história musical da Europa e a história musical da América Latina, onde, em épocas no entanto recentes, uma boa canção local podia atingir maior enriquecimento estético que uma sinfonia medianamente conseguida que nada acrescenta ao património sinfónico universal([1]).

Na sua reivindicação da música supostamente inculta dos criadores populares latino-americanos, o autor adverte que sempre que um compositor do continente americano alcançou níveis superiores — e cita o caso de Heitor Villa Lobos — o fez «em convivência cordial com o autor de músicas menos ambiciosas, destinadas à dança, ao teatro sem pretensões, ou ao mero folguedo de cada dia». E Carpentier acrescenta:

> É que este último foi sempre, desde os dias da Conquista, o inventor principal dos nossos *estilos musicais*. Estilos devidos [...] a modos de cantar, de tocar os instrumentos, de manejar a percussão, de acompanhar as vozes; estilos devidos, antes de mais, à inflexão peculiar, ao acento, ao modo, ao lirismo, vindos de *dentro* — factores estes muito mais importantes que o *material melódico em si*. [Sublinhados do autor.]

Por outras palavras, o músico popular latino-americano caracteriza-se por *maneiras de fazer* diferentes das do europeu, apesar de receber deste os instrumentos e elementos formais que,

([1]) Alejo Carpentier, *América Latina en Su Música*, cit.

como vimos, mudaram imediatamente de valor e função nas suas mãos. Cremos que é um facto mais que curioso, altamente significativo, que uma música já muito elaborada, codificada e com uma notação precisa se converta na América Latina numa música não escrita, mas antes transmitida por tradição oral; quer dizer, que se inverta o processo habitual na história da música. Interpretar isto como uma regressão seria um juízo académico simplista, sem nenhum assomo de verdade. Na realidade, o músico latino-americano encontrou um ponto de partida — um marco de referência — que corresponde a um momento dado da evolução da música ocidental particularmente propício para os seus fins e a partir daí empreendeu um caminho — ou muitos caminhos, coincidentes no fundamental — no qual expressa o seu modo particular de ser e actuar no mundo histórico que lhe coube viver.

A nova canção e a velha música

Evidentemente, estavam também a herança africana e a indígena, que em certo sentido actuaram como «detonantes» no processo de fazer desagregar as formas estritamente europeias e insuflá-las de um novo espírito improvisador, espontâneo, «aleatório», se quisermos, e que na Europa se ia perdendo. Bastem por agora dois exemplos para demonstrar como o africano e o indo-americano se iam apoderando dos elementos formais europeus e chegavam a dominá-los. O primeiro exemplo pertence a Cuba, manifestando-se em algo tão aparentemente inócuo como a selecção feita entre os instrumentos que o músico cubano do século passado tinha à sua disposição. Como assinala o musicólogo Argeliers León, os instrumentos preferidos foram: flauta, clarinete, contrabaixo, timbales e violino — outra rara combinação de «filarmónicos» — e explica esta preferência pelo sentido musical africano:

> Na música de antecedentes áfricos ocorrem planos tímbricos diferenciados e apoiados por significados peculiares, pelo que aqueles instrumentos serviam para reproduzir tais planos, em vez de uma gama de cores tímbricas, empastadas e sobrepostas, próprias da orquestração da Europa Ocidental. O timbre não entrava em função dramática para sublinhar

temas ou momentos, mas antes como franja ou plano de onde fluía um sistema particular de comunicação([1]).

O outro exemplo da assimilação e uso de um elemento europeu para o subordinar, desta vez, à herança autóctone oferece-no-lo a música andina, onde a escala de sete notas (heptatónica) do Ocidente europeu é utilizada como extensão das escalas pentatónicas características da música *quéchua* e *aymará*, que hoje se fundem numa só. Neste caso, a pentatonia — preferida pelas suas conotações religiosas e mágicas, já que o músico andino conhecia outras escalas — permanece como sistema básico e as duas notas agregadas a esta escala actuam de modo semelhante às duas notas suplementares da antiga música chinesa. O autóctone continua a determinar aqui o carácter da música([2]).

Quase toda esta música de transmissão principalmente «oral» se baseia em alguns padrões fixos sobre os quais se abrem múltiplas possibilidades de variação e improvisação — à semelhança das músicas africanas e asiáticas — e apenas em raras ocasiões evoluem até formas cerradas, «clássicas». Pelo contrário, a evolução desta música mostra uma tendência para a criação de formas cada vez mais abertas e livres. Toda esta música tem estado associada, além disso, não só à dança, como vimos, mas também ao canto. É desde o próprio século da conquista que datam os primeiros cânticos concebidos como verdadeiras crónicas dos povos e, em mais de um caso, como expressão de rebeldia contra os colonizadores. Um caso típico temo-lo logo no *corrido* mexicano, que, como disse Vicente T. Mendoza, é veículo de uma «história por e para o povo»([3]).

Desde os primeiros cânticos de protesto contra a opressão colonial e escravista até ao actual fenómeno da nova canção latino-americana, um dos mais notáveis das duas últimas décadas, há toda uma trajectória que demonstra a versatilidade das formas musicais

([1]) Argeliers León, «Hacia una música en el pueblo», exposição apresentada ao II Encontro de Investigadores Musicales, realizado em Bailén, Pinar del Río, em Setembro de 1976 (reproduzida em *Boletín de Música* da Casa de las Américas n.º 64, Havana, Maio-Junho de 1977).

([2]) Sobre as escalas andinas veja-se o livro de José Díaz G., *Sistema Musical Incásico*, cit.

([3]) Vicent T. Mendoza, *El Corrido Mexicano*, Fondo de Cultura Económica, México, 1954.

criadas pelo povo. Ainda que a música cantada, e mais especificamente os seus aspectos literários, ultrapasse o âmbito do estritamente sonoro que aqui nos propomos analisar, é oportuno destacar que a nova canção política da América Latina, significativamente, emprega com profusão as formas do *son*, do *huayno*, da *cueca*, do *corrido* ou do *samba*, já consagradas pela tradição popular, confirmando assim a vitalidade e o espírito de liberdade comum a estas músicas, hoje assumidas com plena consciência da sua importância como parte inalienável da identidade cultural latino-americana([1]). Porque o novo canto de hoje seria inimaginável, ou faltar-lhe-ia um solo firme em que assentasse, sem os *payadores*, *decimistas*, *soneros*, cantores e trovadores de ontem, sem os «filarmónicos» que John Reed descrevera durante a epopeia mexicana e sem o harpista de Arguedas cuja melodia «brotava das cordas de arame como uma fonte de fogo».

([1]) Sobre esta temática veja-se o trabalho de Mónica Mansour, «Nuevo canto latinoamericano», em *Boletín de Música* da Casa de las Américas, Julho-Agosto de 1977. Há outros trabalhos sobre a nova canção política latino-americana em diferentes números do *Boletín*, sobretudo no n.º 55, que tem o título geral de «Un cantar del pueblo latinoamericano» (Novembro-Dezembro de 1975). Paradoxalmente, em Cuba tem-se feito muito mas tem-se escrito pouco sobre este fenómeno; entre as excepções, mencionemos o pequeno trabalho de Alberto Faya, «Cuba y el canto nuevo de América», em *El Caimán Barbudo*, n.º 113, Havana, 1977.

Capítulo 7
A África e a música do Novo Mundo

Historiadores e antropólogos têm-se cansado de repetir que o duplo continente americano parece ter sido em todas as épocas um lugar de confluência de povos e raças da procedência a mais diversa, o que viria a fazer deste «novo mundo» o reverso da Ásia, na qual os mesmos investigadores situam o berço de povos que então emigraram em todas as direcções, povoando outros continentes. No aspecto cultural, e mais concretamente na música, considera-se que na América se encontram contributos de praticamente todos os continentes. Ainda que muitas destas questões estejam ainda em debate, podemos dar por segura a existência de um sistema musical autóctone (criado pelos indo-americanos, a partir de elementos asiáticos sumamente arcaicos), assim como uma profunda e extensa gama de influências da Europa e da África Ocidental(1).

A presença da música europeia foi determinante em toda a

(1) Sobre a música indígena americana, veja-se o capítulo 5.

extensão das Américas e a africana é decisiva em várias regiões, e fez sentir a sua presença mais debilmente noutras. Últimas a chegarem às Américas — se exceptuarmos a localizada acção de migrações asiáticas tardias —, as culturas oeste-africanas mostraram-se, quanto à música, de uma surpreendente resistência em alguns casos, e noutros, de uma ductilidade que lhes permitiu fundirem-se com os elementos mais estranhos à sua idiossincrasia sem perder algumas das suas características essenciais.

Se traçarmos um mapa musical que destaque as regiões da América onde a música negra exerceu a máxima influência, comprovaremos que a área central não é outra senão a das Caraíbas, região que durante séculos foi o centro do tráfico de escravos e que compreende, em primeiro lugar, as Antilhas Maiores e Menores, que foram submetidas à colonização espanhola, portuguesa, holandesa, francesa e inglesa. Na periferia desta região teremos de considerar territórios continentais ao norte, oeste e sul do mar das Caraíbas e do golfo do México, quer dizer: os estados sulistas (o *deep south*) dos Estados Unidos (Alabama, Mississípi e Luisiana, principalmente), a zona costeira do México, que se estende desde Vera Cruz até ao Yucatán, ao istmo do Panamá e à costa que se prolonga ininterruptamente para este da Colômbia. Seguindo essa linha, encontrar-nos-emos com a Venezuela, as Guianas e o Brasil. Isto não quer dizer que a presença da música negra se limite apenas às zonas costeiras, pois em alguns países penetrou até às florestas e às zonas montanhosas.

Mas para lá destes países encontraremos regiões em que a música de ascendência africana não foi determinante, ou porque permaneceu muito localizada ou porque se diluiu noutras correntes: o primeiro caso encontramo-lo na costa peruana e o segundo no que foi o vice-reinado de La Plata. Estes casos, pela sua própria raridade, constituem terreno propício para trabalhos especializados, embora ofereçam apenas um interesse menor para os fins da nossa exposição, que deliberadamente reduzimos a apenas duas questões:

1) a crescente influência desta música negra ou negróide na vida musical do século XX, a nível mundial, a partir da sua difusão a partir das regiões assinaladas;
2) a determinação das características essenciais desta música, distintas das músicas de outras latitudes e particularmente alheia ao sistema musical tradicional do Ocidente europeu.

A música africana

Será instrutivo conhecer alguns dos princípios que regem a música africana, tal como os têm exposto os especialistas na matéria. Mediante esta aproximação à música ancestral africana, comprovaremos adiante em que medida a música afro-americana se afasta daquela e até que ponto permanece fiel aos seus cânones. Francis Bebey, por exemplo, músico e escritor dos Camarões, diz-nos a este respeito:

> Trata-se de uma música cíclica, já que simboliza o próprio ciclo da vida humana. Ora, porque é cíclica, deve entender-se que a sua matéria consiste em microciclos, espécie de átomos sonoros que de algum modo se libertam nessas frases musicais extremamente curtas, sempre iguais a si próprias, que o músico toca ou cantarola sem cessar, o que decepciona e por vezes desespera o europeu, que chega à conclusão cortante de que é uma música monótona(1).

A repetição de frases curtas aparece-nos como uma das características de mais fácil percepção na música africana. No entanto, a repetição de elementos musicais foi sempre um dos recursos mais frequentes em qualquer tipo de música, incluindo a «clássica» do Ocidente. A diferença parece estar não tanto na mera repetição de um elemento como no lugar que este ocupa dentro de uma estrutura que as próprias repetições contribuem para determinar. Vemos assim que na música «clássica» europeia (na medida em que segue uma trajectória própria e independente) existe uma forte tendência para evitar o repetitivo, identificado como sinal de «pobreza imaginativa», ou para enquadrá-lo numa estrutura formal na qual os diversos elementos se contrapõem e equilibram. É um sistema de tensões que abrange as linhas melódicas e contrapontísticas, a harmonia, os *tempi*, assim como os timbres, intensidades e matizes. Uma mesma frase pode aparecer em diferentes planos e contextos, ou em varia-

(1) Francis Bebey, «Afrique noire: musique ancéstrale pour un monde à venir», em *Cultures*, vol. 1, n.º 2 (*Musique et cultures musicales*), UNESCO, Paris, 1973. Uma versão deste trabalho foi publicada na revista *El Correo de la UNESCO*.

ções em que aparecem elementos estruturais da mesma. A frase isolada está subordinada à estrutura total da obra, que determina a sua verdadeira unidade. A forma preferida será uma forma cerrada cujas partes não serão iguais mas contrastantes, em equilíbrio dentro da totalidade, como as massas e planos numa arquitectura que evitasse a simetria(1).

Pelo contrário, na África, um motivo musical não só se pode repetir até ao infinito como nem mesmo estará constrangido por uma estrutura fixa, preconcebida. A estrutura de uma peça africana será mais «solta», mais «aberta», comparada com a forma fechada a que aspira a música clássica ocidental. Diferentemente desta, portanto, poderão agregar-se-lhe mais partes sem alterar a estrutura básica, pois depende muito menos do equilíbrio entre partes distintas, recorrendo, em troca, à agregação ou intensificação de elementos iguais ou semelhantes. Isto reflecte-se na típica *forma antifonal*, ou de «pergunta e resposta», na qual geralmente um coro repete a mesma frase enquanto o solista introduz as variações. De tudo isto se desprende a consequente «monotonia» para os ouvidos não acostumados. Francis Bebey explica que essa monotonia aparente corresponde a técnicas muito elaboradas, a uma concepção formal muito diferente e a um sentido das sonoridades e dos timbres diferente também; mas, além disso, tudo isso corresponde a uma filosofia, a uma concepção do mundo peculiarmente africana.

> A música africana [diz Bebey] impõe-se não só ao ouvido mas a todas as faculdades do homem, a todas as suas possibilidades de entendimento, por meio de sonoridades acordes ou em uníssono com uma concepção do mundo e do além. Por sua vez, essas sonoridades parecem corresponder a um mundo em movimento, que perpetuamente busca a perfeição.

Se analisarmos as palavras de Bebey, veremos que faz alusão a várias características importantes da música africana: o seu apelo a todas as faculdades do homem, físicas e espirituais; a concepção de

(1) Estas considerações não se referem à música popular europeia nem à actual música *pop* de consumo, na qual incidem tendências por vezes diametralmente opostas. Também não aludimos aqui à chamada música «experimental» ou de «vanguarda».

um mundo dos vivos e dos mortos como um todo, uma unidade; o carácter *funcional* desta música, de acordo com a referida concepção; o seu carácter dinâmico, de movimento e renovação perpétuos, em contraste com a aspiração ocidental (platónica) em alcançar o eterno mediante o fixo e imutável. Bebey insiste no terceiro ponto ao assinalar que «em muitos casos o objectivo da música africana é a acção», tal como nos rituais que acompanham os trabalhos das sementeiras e das colheitas, a cura de um enfermo e outros, e cita a esse respeito uma cerimónia dos *falis* dos Camarões Setentrionais na qual dois tambores, que simbolizam os princípios masculino e feminino, asseguram a permanência do homem mediante o seu renascimento: do som simultâneo dos dois tambores nasce um homem novo «destinado a substituir o que acaba de morrer».

Outro músico africano, o nigeriano Akin Euba, destaca também a *funcionalidade* desta música, cujo sentido mais profundo se perde parcialmente ao escutá-la fora do seu contexto próprio:

> O lugar que a música ocupa na cultura africana tradicional apresenta diversos aspectos: desde o puramente tonal ao linguístico e ao sociodramático. Isolada do seu contexto sociodramático, a música perde parte do seu sentido [...]. Quanto mais claramente o ouvinte compreende a função desta música tanto mais [...] conseguirá compreender que a repetição é um dos meios fundamentais que a música utiliza para cumprir os seus objectivos(1).

Euba referiu-se a outro aspecto da música africana: o linguístico, ao qual voltaremos mais adiante. Aqui limitar-nos-emos a verificar a *funcionalidade* desta música, em relação com um *contexto sociodramático* e de acordo com uma *concepção orgânica do mundo*, que determina o carácter *cíclico, repetitivo* da mesma. Por sua vez, Bebey também assinalava destacadamente a conexão entre música e *trabalho*, especialmente na economia rural, o que bastaria para explicar a importância da repetição, e insistia em que para o africano «a música, necessidade vital, o é igualmente no plano físico, já que está presente em todos os trabalhos e em todos os restantes actos da

(1) Akin Euba, «África; entre el tambor y el tocadiscos», em *El Correo de la UNESCO*, Paris, Junho de 1973.

vida humana» (1). Daí que a sua funcionalidade múltipla impeça uma cabal compreensão para quem esteja acostumado a considerar a música apenas no seu aspecto artístico, ou seja, partindo de um critério puramente estético.

Efectivamente, especialistas ocidentais costumam classificar a música africana (em bloco) entre as «primitivas». Numa importante enciclopédia, por exemplo, considera-se o canto primitivo em relação com a linguagem falada, do qual teria surgido com a «codificação» das diferentes alturas na entoação da fala. A importância deste sistema convencional ou código na formação das primeiras linguagens humanas, tanto como da música, é demonstrada através da menção de idiomas que apresentam a característica de fundamentar o significado na entoação, tais como as línguas bantu na África, o chinês, o japonês e o sânscrito antigo (2). O erro dos especialistas consiste em julgar esses recursos como «primitivos», principalmente quando incluem sob esta denominação línguas clássicas tão evoluídas como o sânscrito ou o chinês. No que em verdade acertam é na ênfase na relação *música-linguagem* entre os africanos, que não se limita ao canto, estendendo-se inusitadamente aos instrumentos. Porém, também o instrumental africano foi menosprezado pelos especialistas, quando não atribuído a outras culturas, como o faz Curt Sachs, ao remetê-lo para uma procedência asiática (3). No entanto, mesmo quando admitimos que os tipos básicos do instrumental africano procedem da Ásia, as múltiplas formas derivadas daqueles, assim como a cultura musical, são produtos totalmente africanos, facto frequentemente desprezado por esses etnógrafos e musicólogos.

A filosofia africana

A música africana não pode ser julgada segundo cânones europeus, assim como a asiática ou a indo-americana. É preciso conhecer a concepção do mundo que anima cada uma destas expressões

(1) F. Bebey, *ob. cit.*

(2) *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, vol. VI, 5.ª ed. editado por Eric Blom, St. Martin's Press, Nova Iorque, 1955.

(3) Curt Sachs, *Historia Universal de los Instrumentos Musicales*, Hachette, Buenos Aires, 1940.

musicais. Nenhuma cultura pode julgar outra segundo as suas próprias ideias e conquistas. No caso que nos ocupa, a música africana, é óbvio que esta corresponde a determinada filosofia. Tomando como base, entre outras, a obra de Alexis Kagame sobre a filosofia bantu-ruandesa e a de Adebayo Adesanya sobre a *yoruba*, Janheinz Jahn deu-nos uma síntese bastante aproximada da concepção africana do mundo (1). Nesta existiriam quatro categorias fundamentais que Jahn classifica da seguinte maneira: I) *Muntu* (homem); II) *Kintu* (coisa); III) *Hantu* (lugar e tempo); IV) *Kuntu* (modalidade). Estas categorias não correspondem senão aproximadamente aos conceitos expressos em espanhol ou noutra língua europeia. Por exemplo, *muntu* (homem) «engloba os vivos e os mortos, os progenitores e os antepassados divinizados, ou seja, os deuses», o que corresponde ao sentimento africano sobre a unidade da vida e da morte. Por sua vez, *muntu* deriva de *Ntu* que é «a força universal em si, mas que nunca aparece separada das suas formas fenoménicas». Dentro deste sistema de forças, *muntu* acaba por ser a «força que tem o dom da inteligência». Isto é, é um termo bastante mais amplo que a palavra ocidental para designar o homem.

Outro conceito básico da filosofia africana é o de *magara*, com o qual se designa a força vital e espiritual do *muntu*, capaz de influir nas forças inferiores do *kintu*. Ainda mais importante é o conceito de *nommo* (a palavra), que designa aquilo pelo qual o *muntu* se pode manifestar e actuar. O *nommo* é um dom exclusivo do *muntu* e dele se diz que é a «palavra e água, semente e sangue, simultaneamente». É verdade que em quase todas as mitologias e religiões da humanidade se identificaram de algum modo a divindade com a fala, o verbo (Antigo Testamento) ou o *logos*. A particularidade observável no pensamento africano talvez se torne porventura mais transparente através de um exemplo concreto, como o é o mito da criação entre os *dogones* da Nigéria, segundo o qual o deus supremo Amma criou a terra como fêmea e a fecundou em seguida graças ao *nommo*, que é a semente da divindade e ao mesmo tempo «é água, fogo, sangue e palavra». Por isso, o *nommo* — conclui J. Jahn — «é a força vital

(1) Janheinz Jahn, *Muntu: las Culturas Neoafricanas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1963. Para esta síntese, J. Jahn serviu-se especialmente das obras de Horst Ulrich Beier (*Die Religion der Yoruba in West-Nigeria*), de Alexis Kagame (*La sophie bantu-rwandaise de l'Être*) e de Adebayo Adesanya (*Yoruba Metaphisical Thinking*).

físico-espiritual que desperta todas as forças adormecidas, que outorga a vida corporal e a vida espiritual».

De todas estas acepções do *nommo*, a que mais nos interessa agora é a de «palavra» na sua função criadora de conceder vida às coisas através do acto de as nomear. Esta palavra criadora e «fecundadora» encontramo-la na magia, na poesia, na música e no acto de consagrar uma escultura ou uma máscara ritual. Palavra é invocação que actua sobre as coisas, transformando-as. Por isso, a poesia africana se expressa frequentemente em imperativo, em forma de ordem, já que «a visão é sempre um imperativo sobre o tempo, *ao futuro se ordena como há-de ser*. Pois o tempo e o espaço, *hantu*, é uma força em si e como tal está submetida, tal como todas as outras forças, ao mandato de *muntu*»([1]).

Estes princípios são aplicáveis directamente à música, mas antes de mais devemos recordar o já referido anteriormente sobre o carácter de línguas fónicas da maioria dos idiomas africanos, no que coincidem com línguas de países asiáticos cuja música também em parte está condicionada por esse factor([2]). A particularidade mais importante da música africana neste aspecto é que as entoações da língua falada não apenas incidem no canto mas também muito consideravelmente sobre os tambores, que, como é sabido, podem «falar» e servir de meio de comunicação a grandes distâncias. Ora, esta linguagem dos tambores não consiste num código especial (como o Código Morse), mas é justamente a transcrição directa da língua, isto é, baseia-se na sua simples reprodução, só que através de um meio sonoro diferente ao da voz humana. (O típico «tambor falante» é o tambor *dundun* na forma de relógio de areia de origem *yoruba* e que em Cuba se conserva com o nome de *batá*.)

Como elemento inseparável do *nommo*, da palavra, está o *ritmo*, que é a modalidade (*kuntu*) própria da palavra. Ora, como a palavra é *sentido*, *significado*, no tambor encontram-se presentes igual-

([1]) J. Jahn, *ob. cit.* (sublinhados nossos). O autor cita, a este respeito, acertadamente, o poeta da Martinica Aimé Césaire e o romancista nigeriano Amos Tutola (*El Bebedor de Vino de Palma*). Sobre a relação universal entre palavra falada e acto criador, veja-se Ernst Cassirer, *Language and Mith*, Harper, Nova Iorque, 1946.

([2]) Veja-se Edward Sapir, *El Lenguaje*, Instituto Cubano del Libro, Havana, 1974, p. 66, e também Sachs, *ob. cit.*; sobre a relação entre linguagem e música num país asiático, veja-se Nguyen-Xuan Khoat, «La musique populaire», na revista *Europe*, n.º 387-388 (monografia dedicada ao Vietname), 1961.

mente o *sentido e o ritmo* que resumem «o estilo de toda a cultura africana». De acordo com esta concepção do mundo, o ritmo viria a ser algo como a estrutura dinâmica interna da própria realidade e da vida, a «expressão pura da força vital»([1]). O ritmo expressa o dinamismo do universo, concebido como uma contínua criação, é como uma renovação constante da qual participa o homem, que é «carne da carne do mundo, palpitando com o próprio palpitar do mundo», para usar as palavras de Aimé Césaire([2]).

Da união do canto e dos tambores dirá Francis Bebey:

> [...] A obra musical dos africanos nasce do encontro de vários indivíduos, que a concebem colectivamente com a preocupação constante de a integrarem na vida e de fazerem de modo que desempenhe, dentro do contexto geral, a função de coordenação e de regulamentação que é a própria do ritmo. Ora, tal como o bardo (o *griot*), trovador tão antigo como o tempo, se esforça violentamente gritando a apologia dos grandes, a recordação das vitórias da tribo e a narrativa de todos os feitos passados, o ritmo pulsa o tempo presente e o futuro [...]. Se o canto imobiliza a acção no passado, o ritmo, graças à alquimia do movimento, impulsiona o homem para o porvir.

A música afro-americana vista a partir de uma nova óptica

Vemos assim que a música africana corresponde a uma peculiar concepção do mundo: uma e outra passaram às Américas em sucessivas vagas, como consequência do tráfico escravista que se estendeu do século XVI ao século XIX, para abastecer de mão-de-obra as plantações de açúcar e de algodão. Sabemos que os maiores contingentes de escravos provinham da África Ocidental, ainda que os houvesse mesmo de regiões tão afastadas como Moçambique. Segundo os especialistas, as culturas oeste-africanas de maior influência

([1]) A frase é de L. S. Senghor, citado por J. Jahn, *ob. cit.*, p. 227.

([2]) Aimé Césaire, *Retorno al País Natal*, Colección de Textos Poéticos, Havana, 1946, p. 20.

nas diferentes regiões do Novo Mundo foram mais ou menos as mesmas, ainda que combinadas de modos diferentes, consoante o predomínio de uma ou de outra. Assim, no Brasil, temos a *yoruba* (Nigéria), a *bantu* (Congo, Angola), *ewe-fon* (Daomé) e a *malé* ou *mandinga* (Sudão). Esta é praticamente a mesma combinação de Cuba, a que teríamos de acrescentar a *carabalí* (Nigéria). Ao contrário, no Haiti predominam os *ewe-fon* do Daomé, com influências sudanesas e dos *fanti-ashanti* da Costa do Ouro (Gana, Alto Volta). Nos Estados Unidos disputam a primazia as culturas do Daomé e a *fanti-ashanti*, com fortes influências *bantu*; nas Guianas, Jamaica, Baamas, a cultura *fanti-ashanti* mistura-se com elementos *ewe*, *yoruba* e outros; na América do Sul de expressão espanhola, a combinação preponderante seria a *bantu-carabalí-mandinga*(1).

Esta distribuição, como assinala o historiador cubano José Luciano Franco, obedece às preferências dos diferentes colonialismos: assim, nas colónias francesas (Haiti, Luisiana) predominam os grupos do Daomé; nas inglesas e holandesas (este dos EUA, Jamaica, Suriname), os *fanti-ashanti*; nas ibéricas (Cuba, Brasil), os *yoruba*, seguidos pelos *bantu*. Do sincretismo destas culturas, misturadas com elementos indígenas e com as variantes da cultura europeia dominante, surgiram novas sínteses em que o elemento africano é reelaborado, ainda que conservando as suas características mais singulares. A este respeito Melville Herkovits assinalou que «os elementos culturais africanos não foram transportados na sua forma pura, pois foram reinterpretados de tal modo que, onde os aspectos exteriores sofreram uma alteração, *a significação profunda conservou-se*». Numa referência concreta à música, acrescentava que «a ausência de continuidade entre a música ou a dança negra da África ou da América salta à vista: sob a forma do *jazz*, esses elementos *superaram amplamente os limites da América Negra*».

Encontramos uma reflexão semelhante em Fernando Ortiz e nela se faz também referência ao *jazz*(2).

Ao serem transferidos povos africanos que falavam línguas diferentes, a sua principal arma de resistência cultural ao colonialismo escravista não poderia ser a língua, mas antes o simbolismo mágico-religioso, conservado nos rituais musicais e na dança. A adopção de elementos rituais e hagiográficos cristãos e de línguas europeias (o português no Brasil) ou derivadas destas (o *creole* do Haiti) não impediu que se criassem finalmente sínteses nas quais se conservaram *o sentido e o estilo africanos*. Isto permitiu, do ponto de vista musical, a persistência de formas quase puras, nas quais o papel dos tambores e de outros instrumentos rituais continuava a ser primordial. Sem esta circunstância ter-se-ia perdido a ligação histórica entre o africano ancestral e as manifestações mais actuais da música afro-americana.

É conhecido o carácter politeísta das religiões africanas e dos sistemas «neo-africanos» da América, ao que se acrescenta o fenómeno da *polinimia*, pelo qual os deuses (ou os santos) indistintamente recebem nomes diversos, o que facilita a constante incorporação de divindades de outros panteões ou mesmo «inventadas»(1). A missão atribuída aos tambores de invocarem os deuses exige, pois, diversos toques para cada divindade, fenómeno presente no culto aos *loá* no *vodú* haitiano e aos *oricha* nos cultos *yoruba* de Cuba e do Brasil (e presumimos que também no culto aos *winti* nas Guianas). Por sua vez, a divisão de funções entre os tambores e o canto produzem os efeitos de contraponto rítmico que se conhecem por *polirritmia* e *polimetria*, que serão uma constante em toda a música de ascendência africana. Ritmos diferentes sobrepõem-se e fundem-se numa estrutura rítmica geralmente mal compreendida pelos teóricos que tentam explicá-la a partir da concepção musical europeia.

Por outro lado, o *contexto sociodramático* implícito nos rituais, e que pressupõe a eventual «possessão» de alguns participantes pelos «deuses» ou «santos», gera uma situação em que o discurso musical dentro da estrutura prefixada do rito se vê obrigado a variar constantemente, ao estabelecer-se um processo dinâmico, um intercâmbio dialéctico entre a acção supostamente encenada pelos deuses e os toques e cânticos, que também são acção. (O termo *yoruba* para o acto de adorar é *che oricha*, que significa literalmente «criar o deus», isto é, que a *palavra rítmica* do homem e, por extensão, dos

(1) Arthur Ramos, *Las Culturas Negras en el Nuevo Mundo*. Fondo de Cultura Económica, México, 1943; Gonzalo Aguirre Beltrán, *La Población Negra de México*, Ed. Fuente Cultural, México, 1946; Roger Bastide, *Las Américas Negras; las Civilizaciones Africanas en el Nuevo Mundo*. Alianza Editorial, Madrid, 1968.

(2) Melville Herkovits, *El Negro en el Nuevo Mundo*, citado por J. L. Franco em *La Presencia Negra en el Nuevo Mundo*, Casa de las Américas, Havana, 1969.

(1) Fernando Ortiz, *Africanía de la Música Folklórica de Cuba*, Editora Universitária, Havana, 1965, pp. 189 e segs.

seus tambores, é capaz de tornar presente a presença da divindade.) Se a isto acrescentarmos a familiaridade na relação com os deuses, aos quais se chega a repreender, a ameaçar e a insultar com frases grosseiras, comprovaremos que a estrutura desta música há-de ser necessariamente mais livre e ligeira que a de uma música concebida de acordo com um plano formal e sujeita a uma notação escrita. Disto resulta o elemento «improvisador» que Fernando Ortiz assinalou como outra característica da música africana ou afro(1).

No caso das «reinterpretações» do elemento africano na América devem tomar-se também em consideração outras questões e, em primeiro lugar, as derivadas da mudança brusca e involuntária que significou a perda do meio natural e social em que aquelas culturas se tinham desenvolvido e a sua inserção numa sociedade colonial, regida pelas leis do capitalismo mercantilista, na qual se submeteram a uma situação de extrema alienação determinada por um regime de superexploração escravista e por um sistema racista de castas sociais. Esta mudança provocaria reajustes na estrutura cultural e religiosa tradicional, não apenas devido às influências recíprocas entre os diferentes grupos africanos, e entre estes e a cultura dominante (sincretismo), mas também pela mudança de funções que tiveram de sofrer todos os elementos da velha estrutura tribal. A nova situação exigia antes de mais uma primeiríssima função que deveria assumir a sua cultura: a de actuar, no seu carácter de elemento de coesão social, como núcleo de *resistência* frente às classes dominantes. A força destas culturas, que lhes permitiu resistir aos efeitos devastadores do colonialismo (como no caso dos indo-americanos), reside em que todas as suas manifestações estão decididamente orientadas para o colectivo, o qual está determinado, por sua vez, em grande parte pelo estádio histórico em que se encontravam.

Ao inserirem-se no sistema colonial do capitalismo, os próprios costumes, mitos e rituais dos africanos, que estavam em função da coesão social, erigiram-se em salvaguarda da identidade desses povos. Ou seja, nas palavras do investigador Argeliers León: «perante as formas de separação e isolamento classista colocaram-se as da necessidade de colectivização como defesa social». Na situação determinada pelo cativeiro e pelo trabalho escravo, «o que permanecia dentro de relações causais directamente determinadas pelo homem eram as suas tradições, reincorporadas como uma estrutura funcional e integral, apenas onde se dava a relação homem-acção de maneira consciente»(1).

(1) F. Ortiz, *ob. cit.*, pp. 208-212 e cap. IV.

Quer dizer que, apesar do carácter alienado da religião, como «consciência invertida do mundo» (Marx) encontramo-nos perante um caso em que aquela constituiu em certo momento, não já um refúgio individual do oprimido (o que se ajustava à atomização das classes exploradas) mas uma forma de agrupamento que serviu aos escravos negros de elemento de coesão e resistência cultural pelo que implicava de «reconstrução da sua história, de conservação da consciência social, de reconstrução e reinterpretação das suas tradições». Numa densa síntese, diz Argeliers León: «O *cabildo*, a *cofradía*, o *convoy*, as restantes sociedades estáveis como as das *tumbas francesas*, as formas rebeldes dos *palenques*, *cumbes*, *quilombos* e as agrupações ocasionais dos *reisados*, as *comparsas*, o *candombe*, eram formas adoptadas pela vontade de *continuidade social*...»

Há que destacar que a música, factor primordial no conjunto de elementos rituais, sociodramáticos e em qualquer momento funcionais que encenam e reactualizam a cosmogonia ancestral, assume um papel integrador de primeira importância nestas culturas.

No próprio momento em que esta música começa a *soar*, o santuário-cenário que serve de enquadramento à acção ritual converte-se em espaço vivo onde se recriam os mitos, cumprindo-se assim, na acção mágico-religiosa, a função socializante de garantir a continuidade histórica através da presença globalizadora da cultura tradicional. Isto é, a encenação ou acção ritual representa uma síntese viva de toda a cultura.

Essa totalidade cultural (religiosa e profana) é a que nos descreve um investigador que, ao referir-se ao *hounfort* (sede das cerimónias do *vodú* haitiano), comenta que o referido lugar era ao mesmo tempo «santuário, clube, salão de baile, hospital, teatro, farmácia, sala de concerto, sede da justiça e palácio municipal»(2). O que não é raro

(1) Argeliers León, «Consideraciones en torno a la presencia de rasgos africanos en la cultura popular americana», na revista *Santiago*, n.º 13-14, Santiago de Cuba, Março de 1974.

(2) J. Jahn, *ob. cit.*, citado de Alfred Métraux, *Haití, la terre, les hommes, les dieux*, Neuchatel, 1957.

se recordarmos, para além do mais, que estes cultos tiveram de sobreviver em meios tão decisivos como o barracão ou a paliçada.

Sobrevivência e renovação

Regra geral, as formas culturais africanas que conservaram em maior grau a sua identidade foram as que permaneceram mais isoladas e que tiveram menor participação nas correntes de transformação e integração de elementos diversos que foram formando as culturas nacionais da América. Porém, mesmo as culturas mais refractárias à integração, e aparentemente mais encerradas em si próprias, evoluíram necessariamente com as sucessivas mudanças do meio social e em alguns casos incorporaram-se também, ainda que parcial e tardiamente, no processo geral. Por outro lado, factores sociais diversos exerceram um efeito corruptor e desintegrador que provocou a deformação e empobrecimento de muitas formas culturais.

As culturas mais ou menos «sobreviventes» ocupam uma área ao mesmo tempo muito extensa e relativamente reduzida, pois se estendem desde o Brasil até às Antilhas, mas representam populações minoritárias e em muitos casos marginais. Quando constituem parte integrante de uma cultura popular de alcance nacional, encontram-se indissoluvelmente misturadas com outros factores etno-sociais. Não é necessário determo-nos aqui sobre a música de procedência nitidamente africana e os paralelismos que existem nos diferentes países americanos. É conhecida a variedade existente nos cultos populares da *santería* em Cuba, de procedência *yoruba* (nas suas variantes *oyó*, *iyesá* e *egbado*), assim como a presença da cultura do *Daomé* na regra *arará* (correspondente ao *radá* no Haiti) e da *carabalí* nos ritos *abakúa*(1). Algo de semelhante se passa nos outros países.

No Brasil temos que as *macumbas* (Rio) e *candomblés* (Baía) reproduzem o culto *yoruba* dos *oricha*, com elementos da cultura *ewe* (proveniente do Daomé?) e ainda que nesse país se diluiu na *yoruba* (processo inverso ao do Haiti e semelhante ao de Cuba). No entanto, as sobrevivências rituais, linguísticas e musicais no Brasil

(1) Rogelio Martínez Furé, «Los iyesás», em *La Gaceta de Cuba* da UNEAC, n.º 124, Havana, Junho de 1974.

não são as mesmas de Cuba, havendo diferenças assinaláveis inclusivamente nos cânticos e instrumental. Quanto à cultura *bantu*, há um paralelo estreito entre os *cabildos congos* de Cuba e os *reisados congos* do Brasil e também com os antigos *candombes* do Rio da Prata (que se não deverão confundir com os *candomblés* baianos). A importância da cultura *bantu* na América pode-se avaliar pelo simples facto de que dela derivam quase todas as manifestações musicais e de dança das *comparsas* e, em geral, das festas carnavalescas afro-americanas, assim como dos mais importantes géneros da música popular posterior(1).

É conhecido também o caso do Haiti, cuja música dos diferentes ritos (*radá*, *petró*, *boula*, *congo*) ou deles derivada exerceu influências na música de Cuba, Jamaica, Estados Unidos e em toda a zona das Caraíbas. A influência cubana foi semelhante. Em Trinidad conservaram-se variados cultos de Changó, para os quais «concorreram influências de outros grupos de origem *yoruba* radicados nas Caraíbas conservando muitas das práticas rituais sincréticas desta zona e instrumentos musicais do tipo *batá* e *chekeré*»(2). Confirmando as informações coloniais sobre a existência de «*diablitos congos*(3) na Terra Firme», encontram-se na Venezuela sobrevivências como a Festa de San Benito (São Bento) (estados de Zulia e Trujillo), também chamada Festa do Negro ou dos *chimbángueles* (palavra de origem *bantu*). Sobrevivências semelhantes são os *bailes de palo* (pau) de São Domingos e as festas dos «reinos de congos» do Panamá(4).

Para lá destas sobrevivências mais ou menos «puras» do africano, temos desde logo em toda a América géneros musicais e danças que são já produtos destas terras e que por vezes mostram um grau considerável de desenvolvimeno autónomo, a partir de uma síntese prévia de elementos africanos ou da fusão destes com outras componentes de origem europeia, o que é o mais frequente. Uma simples

(1) Veja-se Arthur Ramos, *Las Poblaciones del Brasil*, Fondo de Cultura Económica, México, 1944.

(2) Argeliers Léon, *Estudio del Folklore Musical en el Caribe*, exposição apresentada na reunião da UNESCO sobre «La Música Tradicional de los Países de América Latina», realizada em Caracas, de 22 a 30 de Novembro de 1971.

(3) Negros mascarados de mamarracho que fazem piruetas pelas ruas no Dia de Reis. (*N. do T.*)

(4) *Ibidem*.

enumeração destes géneros levar-nos-ia demasiado longe, desde os *sones jarochos* de Vera Cruz (México) até ao *tango* argentino, o que requereria um trabalho afastado dos nossos propósitos. Por agora, limitar-nos-emos a resumir algumas questões que nos propusemos a respeito dos fundamentos, transformações e difusão desta música.

Antes de mais, digamos que estas novas expressões musicais são já *americanas* ainda que, para as diferenciar de outras, as designemos frequentemente como *afro-americanas*. Há ainda quem prefira denominá-las *neo-africanas*, como o faz Janheinz Jahn, mas preferimos afastar o referido termo pela sua conexão com pontos de vista anticientíficos sobre a imutabilidade de certas características raciais no plano da cultura. Se algumas características da música africana se mantiveram na América, outras perderam-se, de acordo com os diferentes graus de mudanças — ou perturbações — sociais e intercâmbios culturais em cada país ou região (e não necessariamente pelo grau de mestiçagem). Tudo isto, por sua vez, provocou mudanças de função na música, ou mesmo a sua «desfuncionalização».

Vimos algumas características que se assinalaram para a música negra: o seu desenvolvimento a partir de «microciclos» (células rítmicas ou melódicas); a repetição de motivos inseridos em formas «abertas» (pelo que se lhe atribui «monotonia» quando não um «efeito hipnótico»); o papel preponderante do canto e dos tambores; o ritmo em função da dinâmica do discurso musical e inerente a este; a polirritmia e a polimetria; a presença do elemento improvisador e a utilização da forma antifonal, de «pergunta e resposta». Deveremos destacar que nem todas estas características sobrevivem com igual intensidade nas diferentes áreas (Caraíbas, Brasil, América do Norte, etc.). Mais ainda, casos há, como o dos Estados Unidos, onde elementos tão importantes como o instrumental e as células rítmicas originais se perderam; conservam-se, em troca, outras características e desenvolveram-se inclusivamente muito mais que noutras áreas (nomeadamente a improvisação). Do mesmo modo, em Cuba e no Haiti, por exemplo, conservaram-se elementos que desapareceram no Brasil. Em geral o panorama que a música de procedência africana apresenta é, nas Américas, sumamente complexo.

Das múltiplas formas musicais surgidas na América e cujos componentes fundamentais são de indiscutível origem africana, pode afirmar-se, em traços gerais, que as principais pertencem a três grandes áreas geográficas e culturais bastante bem definidas e diferenciadas e que já mencionámos: o Brasil, as Caraíbas e os Estados

Unidos. É através das formas musicais surgidas nessas três grandes áreas que a música de origem africana se difundiu pelo mundo inteiro até chegar a ser a força sonora que hoje é universalmente. A área das Caraíbas, de que Cuba é o centro inegável, produz géneros musicais que poderíamos sintetizar como «complexo da *rumba* e do *son*», enquanto o «complexo do *samba*» no Brasil e o do *jazz* nos Estados Unidos constituem os outros dois pólos de atracção da música *afro-americana*.

Com o relativo esgotamento do sistema tonal da música clássica europeia, nos princípios do século, e o aparecimento, na Europa Ocidental, de uma música «ligeira» ou pseudopopular que pretendia preencher o vazio de um folclore praticamente em extinção, criam-se as premissas para a busca de sonoridades «exóticas» da Ásia, da África e da América, processo que já analisámos(1). Ora, nos Estados Unidos desde a década de vinte que a nascente «indústria cultural» capitalista começa a processar e a difundir as músicas negras da América, deformando-as com fins puramente mercantis inicialmente e, mais tarde, também ideológicos. Este processo de apropriação da música negra das Américas provocou por sua vez a rápida evolução destas músicas, já que a acção difusora dos meios de massas e os lucros pecuniários que dela derivavam constituíam um desafio para os criadores musicais, impelidos a subordinarem-se às leis próprias destes meios, uma das quais é a exigência imperativa e constante de produtos cada vez mais «novos», ou menor, de «novidades» (de *novelty*), para um mercado em que a manipulação da «moda» desempenha um papel de importância crescente. Como é lógico supor, o caso típico neste aspecto surgiu em torno do *jazz*, que deveria lutar nas próprias entranhas do monstro imperialista.

Por outro lado, a deformação do produto musical autêntico influía nos criadores em dois sentidos: ou pressionados pelas novas formas híbridas e artificiais assimilavam os novos elementos de orquestração, timbres ou harmonia introduzidos pelos meios comerciais para «estar na moda» ou sacrificavam o lucro fácil no altar da autenticidade, impulsionando novos géneros musicais que, em vez de procurarem a assimilação à corrente dominante, se afastavam dela, em busca de uma expressão mais radical e genuína. Este duplo movimento, que por sua vez provocava uma acção de resposta por

(1) Veja-se o capítulo

parte dos meios empresariais difusores, originará todo um violento processo dialéctico na música da nossa época, em que o papel da música popular será cada vez mais determinante. A música de origem africana, especificamente, teria uma difusão universal, influindo decisivamente em todos os sectores da vida musical de todos os continentes. Uma análise mais ou menos pormenorizada dos aspectos principais deste processo, assim como dos parâmetros técnicos e estéticos que entram em jogo, é tarefa que tentaremos empreender nos capítulos seguintes.

Capítulo 8

Afro-América: síntese e reinterpretação

Na música americana de ascendência africana pudemos observar, em traços gerais, duas correntes principais: uma em que se mantêm relativamente puros os valores e traços gerais africanos e outra que evolui e/ou integra elementos de diversas culturas originando assim uma nova música. A primeira corrente caracteriza-se por uma vontade de resistência cultural que se traduz numa atitude isolacionista, como sucede com os elementos religiosos e rituais das culturas africanas. Na segunda predominam a evolução e o intercâmbio; será esta a que agora nos interessará fundamentalmente.

Roger Bastide, no seu estudo sobre a «América Negra», descreve pormenorizadamente este processo, analisando as suas variantes possíveis. Diz Bastide:

> Devemos distinguir, no folclore da América Negra, três estratos sobrepostos [...] Em primeiro lugar, um folclore africano que se manteve puro e tem sido fielmente conservado; em segundo lugar, um folclore negro que poderíamos

chamar «crioulo», dado que nasceu na América, quer espontaneamente, como expressão dos sentimentos dos negros face aos brancos, quer artificialmente, como uma táctica de evangelização das massas de cor; finalmente, um folclore branco, mas que os negros tornaram seu, no seu desejo de ascensão e de assimilação, da mesma forma que os brancos assimilaram certas danças ou músicas dos negros para os fazerem passar, graças a variadas manipulações, ao «umbral da civilização» (1).

Embora seja questionável a primeira afirmação de Bastide, como o é toda a afirmação sobre a «pureza» de qualquer cultura ou traço cultural submetidos durante séculos a um intenso processo de trocas, é importante a distinção que faz entre aqueles elementos que se mantiveram relativamente puros e outros que se «acrioularam» de modo espontâneo, pela acção criadora e renovadora dos próprios povos negros como resposta a um novo meio e à nova situação em que se encontravam. O próprio Bastide resume este processo ao assinalar que o «escravo criou um folclore das plantações distinto do folclore africano, respondendo a uma nova situação social» (2).

O elemento africano e a cultura popular

Neste processo de múltiplas vertentes deveremos assinalar que a integração de elementos africanos na formação das músicas nacionais das Américas se efectua sobretudo através de: *a*) a música de carácter profano, em contraposição com a música ritual, sempre esotérica e portanto isolacionista, e *b*) a música de ascendência *bantu*, omnipresente em todas as Américas, e que actuou como factor aglutinante na maioria dos processos transculturais. Devido a uma série de condicionantes sociais, esta música, ou crioula ou misturada em graus diversos com músicas europeias ou indígenas, constituiu-se em centro focal de quase toda a música popular das Américas.

(1) Roger Bastide, *Las Américas Negras: las Civilizaciones Africanas en el Nuevo Mundo*, cap. VIII: «Los tres folklores», Alianza Editorial, Madrid, 1969.
(2) Bastide, *ob. cit.*, cap. VIII, epígrafe subintitulada «La barrera y el nivel».

Esta intensa participação do africano na conformação da cultura popular americana foi analisada pelo investigador cubano Argeliers León, que considera:

> As circunstâncias históricas que fizeram aparecer uma classe explorada na América são as que condicionaram o desenvolvimento de uma cultura popular que, dentro da diversidade local, adquiriu certos matizes distintos do homem americano.
>
> Poder-se-á ver isto, de modo muito vincado, se considerarmos o povo das zonas que foram mais influenciadas pela presença do elemento africano, lugares onde este chegou a impor os seus traços tão característicos como para produzir a primeira república de negros ou as marcas tão indeléveis da *rumba*, do *jazz*, da *macumba* ou do *merengue*, ou a mais antiga presença de outros géneros e estilos peculiares que nos levaria às *habaneras*, à *resbalosa* ou ao *tango*, em cujo estudo se torna imprescindível considerar a presença do negro na América (1).

O próprio autor se refere, seguindo Antonio Gramsci, à maneira como esta cultura popular ou estas concepções do mundo e da vida das classes populares se situam em oposição às concepções «oficiais» das classes dominantes. Deste acervo cultural popular dizia Gramsci que era uma concepção do mundo «não elaborada e assistemática» e, além disso, múltipla, «não só no sentido de diferente e justaposto mas também no sentido estratificado do mais grosseiro ao menos grosseiro; fragmentos de todas as concepções do mundo e da vida que se sucederam na história» (2).

Na América, o elemento africano constitui-se, em alguns países, em núcleo da cultura popular, enquanto em outros sucede o mesmo com o elemento indígena. Ora, à medida que a música se ia integrando numa corrente popular nacional, as suas funções iam mudando de acordo com o novo e mais amplo contexto em que se

(1) Argeliers León, «Consideraciones en torno a la presencia de rasgos africanos en la cultura popular americana», na revista *Santiago*, n.º 13-14, Santiago de Cuba, Março de 1974.
(2) Antonio Gramsci, *Literatura y Vida Nacional*, cap. VI: «Observaciones sobre el folklore», Ed. Lautano, Buenos Aires, 1961, p. 239.

inseria. Este processo integrador acelera-se desde meados do século passado até à terceira e quarta décadas do século actual, aproximadamente. Ultrapassando o estreito marco dos cultos religiosos «neo-africanos», surgiram inumeráveis géneros musicais e de dança que foram adoptados por toda a população e que ultrapassaram mesmo a fronteira dos seus respectivos países para se tornarem internacionais. A maior parte desta música girava em torno de festividades populares como o Carnaval, ou de salões dos diferentes estratos sociais onde se executava música de dança. Mas surgiram também géneros que derivavam de antigas tradições de canções de trabalho, canções de desafio ou *puya*, canções de tema político e social e canções de amor, géneros que datavam da época da escravatura.

De regresso às Caraíbas?

As Caraíbas têm sido sempre, geográfica e historicamente, o centro focal das Américas, o ponto de união, sendo-o também do processo de transculturação e sincretismo musical na época a que nos referimos. Rogelio Martínez Furé, que fala de uma «civilização antilhana», refere-se concretamente aos géneros musicais originários dos países das Caraíbas, estabelecendo o parentesco entre eles:

> O *son* cubano tem o seu equivalente nos *calipsos* de Trinidad, Jamaica e das Baamas, no *biguín* e na *lagghia* da Martinica, na *plena* de Porto Rico, nos *merengues* haitianos e dominicanos, nos *round-dances* das ilhas Caimán. As danças da cubana *Tumba Francesa* e os seus ritmos, que tanto marcaram o folclore de Cuba (*tahona, cocuyé*, etc.), chegaram a Cuba, vindas do Haiti, mas também estão presentes na Martinica e em Guadalupe e até nas chamadas Antilhas Holandesas um dos seus ritmos mais populares é conhecido como *tumba*. A estrutura solista-coro (na forma especial que adopta em Cuba, de indiscutíveis raízes africanas), é um dos traços que caracteriza quase todos os géneros musicais dos países das Caraíbas. As danças colectivas processionais com movimentos poliarticulados, o estilo da *conga* cubana, abundam igualmente (o *videe* da Martinica, o *camboulay* de [illegible]idad). A *caringa* cubana colonial de origem congolesa é a *calenda* ou *calinda* dos escravos do Haiti, da Martinica e de Nova Orleães(1).

Elaborar uma classificação dos diferentes géneros e subgéneros musicais das Caraíbas, com as suas relações e derivações, é pouco menos que impossível; os musicólogos, sabiamente, concordam em geral em classificações que abrangem uma área e uma época bem delimitadas e sempre com um carácter provisório. Na realidade, as dificuldades que este campo oferece aos investigadores são enormes e a terminologia popular cria ainda maiores dificuldades, já que o mesmo ritmo ou género pode ter vários nomes ou um mesmo nome ser aplicado a géneros diferentes, ou porventura a um instrumento, a um tipo específico de agrupamento musical, a uma dança ou uma festa determinada. É por isso que o brasileiro Mário de Andrade confessa com honesta perplexidade: «Entre nós, um dos martírios daquele que se entrega à investigação mais ou menos séria do folclore é o carácter extraordinariamente evasivo e a desconcertante multiplicidade de sinonímias na terminologia popular.»(2).

Basta citar, a título de exemplo, a quase legendária *calenda* (ou *calinda*, *caringa*, etc.); é difícil precisar se a *calinda* que o padre Labat descreveu em 1698 como procedente da Guiné é a mesma *calenda* que Moreau de Saint-Méry situa em Cayenne (Guiana Francesa) um século mais tarde e que identifica com a *chica* das ilhas Barlavento (a que atribui uma procedência congolesa) e com o *fandango*, que por sua vez originou iguais senão ainda maiores polémicas. Por sua vez, o famoso viajante e escritor Lafcadio Hearn descreveu uma *calenda* de origem africana em Nova Orleães, em 1881, enquanto Nicolás Slonimsky se remete a um documento de 1724 sobre a *calenda* na Martinica. Tanto Slonimsky como Earl Leaf mencionam um autor que a presenciou num sítio tão afastado como Montevideu e Leaf dá o seu próprio testemunho sobre a popularidade deste omnipresente género em Trinidad em... 1945!(3)

(1) Rogelio Martínez Furé, «Diálogo imaginario sobre el folklore», em *La Gaceta de Cuba* da UNEAC, n.º 121, Havana, Março de 1974, pp. 12-17.

(2) Mário de Andrade, *Música del Brasil*, Editorial Kier, Buenos Aires, 1944.

(3) Nicolás Slonimsky, *Music of Latin America*, T. A. Cromwell, Nova Iorque, 1945, p. 69; Earl Leaf, *Isles of Rhythm*, A. S. Barnes, Nova Iorque, 1948. Há também numerosas referências a esta questão em Jeinhanz Jahn, *Muntu: las Culturas Neoafricanas*, assim como em Alejo Carpentier, *La Música en Cuba*, e em todas as obras de Fernando Ortiz.

Algo de semelhante ocorre com a *bamboula* do Haiti e das ilhas Virgens (também detectada em Nova Orleães no século passado), identificada por vezes com o *calipso* e o *limbo* de Trinidad, que têm várias afinidades com o *mento* ou *burro* da Jamaica e com o *beguine* (*biguín*) e a *bamboula* da Martinica, assim se fechando novamente o círculo. Particularmente prolixo em ritmos e danças populares é o Haiti: *Yanvalou*, *petro*, *ibo*, *meringue*, *carabiné*, *bamboula*, *pignitt*. E por todo o lado encontramos *rumbas*, *bombas*, *malembes* e *mambos*, sem esquecermos os *porros* colombianos e os *tamboritos* do Panamá. Particularmente complicado é o panorama que Cuba oferece, e onde nos confrontamos com o complexo do *son*, do qual se registaram mais de quinze variantes com nomes diversos: *son montuno*, *changüi*, *sucu-sucu*, *regina*, *bachata*, *guaracha-son*, *pregón-son*, *afro-son*, *guaguancó-son*. Se, além disso, tivermos em conta o complexo da *rumba* (*yambú*, *guaguancó*, *tahona*, *columbia*) assim como o do *danzón* (*danzonete*, *chachachá*, *mambo*) e o da *canção* (*habanera*, *guajira*, *criolla*) comprovaremos que a tarefa dos musicólogos não é nada fácil.

Felizmente, a nossa intenção é muito mais simples, pois limita-se a traçar algumas linhas gerais da música popular afro-americana que abrange três áreas principais: as Caraíbas, a América do Norte e o Brasil. A mais complexa é, sem dúvida, a Central ou das Caraíbas; as outras duas, que denominaremos respectivamente por *área do «jazz»* e *área do «samba»*, têm à partida as suas complexidades próprias.

Mas, se é verdade que a situação não é tão simples como a nossa terminologia parece sugerir, pelo menos nestas duas áreas pode mais facilmente detectar-se uma corrente preponderante que, apesar das variações surgidas em não menos que cinco décadas, mantém uma inegável continuidade. Em Cuba, que aqui considera-mos como o centro da área das Caraíbas, não acontece o mesmo.

Situados perante a alternativa de determinar qual é a corrente principal na música popular cubana (deixando de lado a canção), qual o partido que tomaremos, entre o *son*, o *danzón* e a *rumba*? Adiantando uma opinião muito pessoal — e com certas reservas —, inclino-me a considerar o *son* como a expressão mais acabada da música popular cubana. Dito por outras palavras, o *son* contém, mais que nenhum outro género, o essencial da música cubana e constitui um verdadeiro produto de síntese que, por sua vez, evoluiu sem cessar e se foi decantando ao mesmo tempo que se ia enriquecendo progres-sivamente. Nas palavras de Odilio Urfé, «o *son* cubano é a síntese

mais decantada e original realizada pelo povo de Cuba e pelos seus músicos mais representativos, na base do caudaloso fundo composto pelas transculturações espanholas e africanas»(1).

Isto não quer dizer que subestimemos a importância do *danzón* e da *rumba* na formação e desenvolvimento da música popular cubana: como se sabe, o *danzón* está na própria origem do *mambo* e do *chachachá*, dois dos géneros modernos de maior ressonância mun-dial; ora, a influência da *rumba* sobre outras músicas estende-se desde os Estados Unidos até ao Brasil. Actualmente, ultrapassado desde há tempos o momento do seu maior auge (e das piores estilizações e mistificações do género), a *rumba* oferece ainda grandes reservas numa das suas variantes mais genuínas, o *guaguan-có*, que poderá muito bem vir a converter-se nos próximos anos em algo de semelhante ao que o *son* representou, durante décadas, para a música de Cuba(2).

Paralelismo entre as três áreas

Vimos a diversidade e as semelhanças e influências recíprocas na área musical das Caraíbas, que por razões práticas denominaremos provisoriamente como *área do «son»*, tomando este de entre tantos géneros como ponto de referência, ainda que apoiados também pelo critério de alguns musicólogos e um pouco no espírito de muitos *soneros*, entre os quais recordamos a afirmação de Miguelito Cuní segundo o qual «o *son* tem sido o rei em todas as Caraíbas»(3).

(1) Odilio Urfé, «Bosquejo Histórico sobre el Origen y Desarrollo del Complejo Musical y Coreográfico del Son Cubano», conferência na Biblioteca Nacional José Martí, pronunciada a 7 de Novembro de 1972 como parte do *Ciclo de Son*, organizado por Alberto Muguercia Muguercia.

(2) A propósito do *guaguancó*, Odilio Urfé assinala: «A linguagem rítmica dos tambores no *guaguancó* não é uma *citação directa* de qualquer expressão africana; é o resultado da decantação feita pelos cubanos de materiais africanos sobreviventes. A complexidade sonora dos tambores *batá* dos *lucumíes* e a polirritmia dos *ñañigos*, não se reproduzem directamente em nenhuma expressão cubana, seja ela folclórica, popular ou vernácula» («Factores que integran la música cubana», na revista *Islas*, vol. II, n.º 1, Setembro-Dezembro de 1959).

(3) Adriana Belmonte e Leonardo Acosta, «Otros motivos de son: entrevista com Félix Chappottin e Miguelito Cuní» em *Revolución y Cultura*, n.º 32, Havana, Abril de 1975.

Uma vez feita esta necessária simplificação, queremos insistir nos surpreendentes paralelismos — embora também nas diferenças — entre as três áreas que temos vindo a considerar. Tanto o *son* como o *samba* e o *jazz* provocaram inumeráveis controvérsias, em particular sobre a sua origem e a localização exacta dessa origem; deram também lugar a um rico anedotário e a múltiplas lendas e figuras lendárias e, praticamente, a toda uma mitologia popular. O mais curioso é que, apesar das comprovadas diferenças de origem (ou melhor, das diferentes maneiras em que surgiram estas músicas), as três se dão a conhecer internacionalmente e vivem o seu momento de *boom* (e usamos deliberadamente esta palavra por se tratar de um fenómeno em parte provocado e dirigido) aproximadamente até à mesma época: a década de vinte(1).

O carácter quase lendário dos primeiros *soneros* cubanos conserva uma surpreendente semelhança com a auréola de lenda criada em torno dos pioneiros do *jazz* como Buddy Bolden, *Lead-belly* ou *Jelly Roll* Morton. As controvérsias sobre a origem do *jazz* e a sua expansão a partir de Nova Orleães para o norte (Memphis, Kansas City), ao largo do Mississípi, tem o seu paralelo no percurso do *son*, de oriente para ocidente, da região de Guantánamo-Barácoa para Santiago, até alcançar finalmente a capital. Do mesmo modo, no Brasil atribuem-se as primeiras *machichas* (antecedente do *samba*) a Ernesto Nazaré e a Marcelo Tupinambá e a figura de Sinhó é realçada como «o primeiro grande criador de *sambas*». Discute-se também a origem carioca ou baiana do *samba* (como dizem, na realidade, os brasileiros: *o samba*). Vemos assim que Oneyda Alvarenga sustenta cautelosamente que «o *samba* urbano é filho do Rio de Janeiro», distinguindo a modalidade urbana da rural, enquanto os *sambistas* não se cansam de repetir que «o *samba* veio da Baía», como se sublinha numa recente e bela composição de Vinícius de Morais e de Baden Powell. São também de grande interesse as

(1) Diferentemente do *son*, o *samba* está directamente ligado ao Carnaval («escolas de samba»). O *jazz* depende porventura tanto das bandas (*brass-bands*) como dos *blues* ou do *ragtime*. Todos são produtos de síntese, mas nos casos do *son* e do *samba* os seus antecedentes rurais são mais directos (o caso do *son monturo*). O panorama do *samba* não é simples: Mário de Andrade cita como antecedentes o *lundú*, a *modinha*, as danças dramáticas (*reisados*, *congados*, *bumba-meu-boi*, etc.) e parentescos estreitos com o *choro*, a *machicha* (ou *maxixe*), o *catereté* de Minas Gerais e Goiás, o *baião* e sobretudo o *batuque* angolano-congolês.

versões sobre a invenção deste ou daquele instrumento típico: em Cuba atribui-se a Nene Manfugás o ter levado para Santiago o primeiro *tres*, de factura tipicamente cubana, que converte o lendário *sonero* e *tresero* em verdadeiro «herói cultural» popular (por sua vez o *tres* cubano tem o seu equivalente no *violão* brasileiro e no *banjo* norte-americano, para não citar muitos outros instrumentos de factura americana nas três áreas, mas sobretudo nas Caraíbas)(1).

Por outro lado, estas três formas musicais que escolhemos para designar as três grandes áreas da música afro-americana têm os seus antecedentes mais conhecidos na segunda metade do século passado; alcançam a sua plenitude na segunda década do século XX e irrompem, depois de 1920, no âmbito sonoro mundial, através da indústria do disco e da rádio. Como é lógico, o *jazz* foi a primeira música negra que conseguiu chamar mundialmente a atenção e também a primeira a ser capitalizada pelos empresários da «indústria cultural» norte-americana. Era também, de todas as músicas negras, a que havia sofrido um processo mais intenso de transculturação, com a perda dos mais importantes elementos de origem africana (nomeadamente o instrumental, que foi substituído inteiramente por instrumentos de origem europeia)(2). Em parte por esta mesma circunstância, o *jazz* seguiu uma trajectória diferente da das músicas antilhanas e brasileiras, conseguindo uma síntese altamente original e que exerceu notável influência em todos os sectores da música do século XX, desde a «culta», de origem europeia, até à própria música afro-americana que tinha conservado mais elementos originários da África.

(1) Alberto Muguercia Muguercia, «A propósito del son cubano», em *Ciclo de Son*, Biblioteca Nacional José Martí, 13 de Novembro de 1972. Sobre o Brasil, veja-se Oneyda Alvarenga, *Música Popular Brasileña*, Fondo de Cultura Económica, México, 1947. Aos aspectos lendários do *jazz* referimo-nos nós no prólogo ao livro de Marshall Stearns, *La Historia del Jazz* Editorial Nacional de Cuba, Havana, 1966.

(2) Noutras colónias inglesas não sucedeu o mesmo, apesar do esforço dos colonialistas para suprimir os tambores. Na Jamaica mantiveram-se rituais africanos no maciço montanhoso central e são conhecidos os *cromantis*, assim como os ritos de *Obeah* ou *pocomania*, etc. Por outro lado, não é verdade o que afirma Marshall Stearns sobre as famosas *steel-bands* de Trinidad, integradas por conjuntos de *ping-pongs* ou tambores metálicos, cuja invenção Stearns atribui ao desaparecimento dos tambores ancestrais. Porém, em Trinidad sobreviveram tambores africanos e rituais em Changó.

A crítica de *jazz* e o mito das origens

Ainda que o *jazz* tenha nascido nos Estados Unidos, a crítica de *jazz* surgiu primeiro na Europa e, certamente, bastante depois de os compositores mais avançados da época terem sentido o impacte desta nova música e de a reflectirem nas suas obras. Ora, os críticos europeus foram os primeiros a impor esquemas e a inventar mitos. O esquema básico postula que o *jazz* «é a música dos negros norte-americanos», com o que se diz a verdade, mas não toda a verdade. Hoje, este esquema tem duas variantes principais: uma delas defende que há um *jazz* «puro» ou «verdadeiro», fixado numa época precisa (até princípios dos anos trinta deste século), com o que se exclui todo o *jazz* posterior, como «falso» ou «impuro» devido à influência da música branca(1). A outra variante da crítica europeia admite o *jazz* moderno mas mantém implicitamente o mito racial da pureza ao reconhecer apenas a músicos negros a possibilidade de criar um *jazz* genuíno.

Ao contrário, a crítica de *jazz* nos Estados Unidos, feita quase sempre por brancos da classe média, empenha-se em demonstrar que o *jazz* é uma fusão de músicas negras e brancas e que por isso não é negro, antes *norte-americano*. Todos estes esquemas, europeus ou norte-americanos, estão eivados pelo preconceito racial. Proclamar, como o faz o francês Hugues Panassié, que apenas o *jazz* de uma época já superada é «puro» equivale a negar-lhe qualquer capacidade de evolução, convertendo-o numa forma fossilizada, na expressão de um grupo étnico a quem se nega qualquer futuro, condenando-o à própria morte em vida a que se condenam os indígenas do Brasil ou da Oceânia. Por sua vez, o argumento da nova crítica europeia (o francês André Hodeir é talvez o seu mais importante representante) não consegue libertar-se do matiz racial, já que defender que apenas um negro pode fazer *jazz* implica que as formas culturais dependeriam de factores raciais, o que permitiria afirmar com igual à-vontade que um negro é incapaz de assimilar a arte da fuga. Ora, é óbvio que qualquer argumento de natureza racial é dirigido, em definitivo, contra os grupos étnicos mais explorados.

(1) Hugues Panassié, *Historia del Verdadero Jazz*, Seix-Barral, Barcelona, 1961. Ao puritanismo norte-americano e ao racismo anti-*jazz* dedicámos um artigo, «Música y racismo: por qué se persigue al *jazz* en Estados Unidos?», em *Hoy Domingo*, Havana, 18 de Setembro de 1960.

Não menos tendenciosa é a atitude do norte-americano Barry Ulanov que, ao reconstituir as origens do *jazz*, diz que «enquanto o negro estava a elaborar a sua própria música, o branco o observava; e da mesma maneira que o negro tinha recebido influências dele, ele recebia, por sua vez, influências do negro». Esta descrição implica um intercâmbio em igualdade de condições, um quadro idílico que nega a realidade histórica. É ainda mais insustentável dizer — como o faz Ulanov — que no século passado já existia a música que «seria imitada, absorvida e alterada» pelo negro, a quem reduz assim a um papel mimético. Torna-se, então, inteiramente gratuito afirmar que «há muito mais de som do *jazz* nos violinos ciganos da Europa Central que num conjunto de tamborileiros africanos». A finalidade deste tipo de crítica transparece na conclusão a que Ulanov chega: «não se trata de negar a vitalidade e beleza da sua cultura [a do negro], mas antes de a pôr no seu próprio lugar no panteão da cultura ocidental». Em termos sociopolíticos tem-se chamado a isto «integracionismo» e sabemos o que tem significado este «integracionismo» promovido pela *élite* de norte-americanos brancos no Poder, assim como a resposta das minorias em defesa dos seus valores culturais e humanos(1).

Ulanov, protótipo do universitário norte-americano com uma formação «ocidentalista» tem, em contrapartida, razão quando refere que as estruturas básicas, harmónicas, melódicas e até rítmicas do *blues* e do *jazz* (que considera surgido do primeiro) estão na órbita da música ocidental. Aqui, assalta-nos a pergunta: porquê, então, nos encontramos perante uma música diferente? A primeira atitude que se impõe é afastar para um lado os mitos — e o *jazz* tem sido envolto em mais mitos que nenhuma outra forma de arte contemporânea. O mito central é o *das origens*; pretende-se determinar a *essência* desta música remontando às suas origens, isto é, ao campo do incerto, em vez de estudar o fenómeno musical *como um processo histórico* (e como o original é o primitivo, o antigo, é aqui que nos

(1) Barry Ulanov, *A History of Jazz in America*, Viking Press, Nova Iorque, 1952. Sobre todas estas «explicações» acerca da origem do *jazz*, diz Néstor Ortiz Oderigo: «Ocorreu com quase todos os filões da música que, quando conseguiram difusão popular, surgiram "estudiosos diligentes" empenhados em lhes negar a sua verdadeira origem» (Néstor Ortiz Oderigo, *Historia del Jazz*, Ricordi Americana, Buenos Aires, 1952, e, do mesmo autor, *Panorama de la Música Afroamericana*, Buenos Aires, 1944).

encontramos de novo com o mito da «pureza»). De acordo com os que fazem derivar o *jazz* dos seus elementos formais (europeus), haveria que remontar à balada escocesa ou ao hino protestante e ainda mais para trás. Porém, não é menos equívoco dizer, como Rudi Blesh, que «no inconsciente do negro norte-americano continuam a soar os tambores da África»(1). Não há que recorrer ao mito — nem sequer ao inconsciente colectivo de Jung — quando há toda uma trajectória histórica que, ainda que complexa, é possível certamente acompanhar.

Seguindo em parte o antropólgo Melville Herkovits, o historiador e crítico Marshall Stearns mantém um ponto de vista mais razoável, ainda que por vezes contraditório, que lhe permite uma reconstrução bastante coerente do que ele denomina por «pré-história» do *jazz*. Já vimos que, diferentemente do ocorrido nas Caraíbas ou no Brasil, o negro norte-americano toma todos os elementos formais e o instrumental do branco para criar a sua própria música. Tal correspondeu a diferentes atitudes (ou tácticas) dos diferentes colonialismos. Nos países onde se impôs a religião católica, permitiu-se ao escravo africano conservar os seus tambores e cânticos tradicionais. Como norma geral, os deuses africanos fundiram-se com os santos do catolicismo: é o fenómeno de sincretismo religioso presente em Cuba, no Haiti ou no Brasil. A cultura anglo-saxónica protestante, ao contrário, proscrevia as imagens do culto e considerava o santoral católico tão pagão como as religiões e a cultura dos africanos, a quem despojaram dos seus tambores. O afro-norte-americano viu-se privado das suas melhores armas de resistência cultural.

No entanto, os oprimidos encontram sempre vias para expressar as suas ânsias de libertação e se o rígido monoteísmo protestante era mais intolerante que o catolicismo, o seu ponto fraco estava na proliferação de seitas diversas com diferentes características e práticas. Os negros tomaram parte dos movimentos de «revivificação da fé» ou «revivalistas» e tanto nas «casas de reunião» como nos *camp-meetings* puderam associar novamente a religião ao canto e à dança. As palmas substituíam os tambores e as palavras inglesas as línguas africanas. Além disso, mantinha-se o molde antifonal de «pergunta e resposta entre solista e coro, comum à longínqua África e a certas seitas protestantes. A Igreja, enfim, era o lugar de reunião

(1) Rudi Blesh, *Shining Trumpets*, Alfred Knopf, Nova Iorque, 1946.

do povo com o seu deus, mas este não era Jeová senão formalmente: a congregação negra resistia clandestinamente aos efeitos desintegradores da dominação anglo-saxónica.

Destrinças e esclarecimento

Na época da escravatura, o negro nos Estados Unidos apenas tinha dois lugares de reunião: a plantação e a igreja, onde surgiram os cantos de trabalho e a música religiosa que cristaliza nos *spirituals*, que eram na realidade o que hoje chamaríamos *cantos de protesto*(1). Ao incorporarem-se na vida civil, logo depois da Guerra da Secessão, os negros verificaram que as ocupações mais remuneradoras lhes estavam vedadas. Tal como em Cuba, muitos viveram da música, pelo menos em Nova Orleães. Nesta activa cidade portuária, que tinha pertencido à França e à Espanha, predominavam os costumes franceses, com uma tolerância maior perante a música negra, o que possibilitou o aparecimento de uma música *creóle* semelhante à do Haiti e da Martinica, sobre a qual logo incidiram influências espanholas e anglo-saxónicas, mas também do Congo e do Daomé, principalmente através do Haiti. A tudo isto acrescentaram-se as imigrações negras a partir de Cuba, depois da abolição formal da escravatura na ilha, na década de oitenta. É significativo que entre os primeiros músicos de *jazz* se registem tantos nomes espanhóis (Manuel Pérez, Luis Tio, Lorenzo Tio, Willy Marrero) e franceses (Alphonse Picou, Alcides Palageau, Georges Baquet, Honoré Dutrey, Sidney Bechet)(2).

Os músicos negros actuavam tanto em desfiles, paradas militares e enterros como em cafés e bordéis. Que o *jazz* se tenha originado em Nova Orleães ou simultaneamente em vários lugares, como

(1) Ortiz Oderigo deu exemplos concretos como o do *spiritual I'm Running on*, que expressa a fuga do escravo através da linha Mason-Dixon que separava o Sul escravista do Norte industrial. A «terra prometida» aludia ao lugar de reunião clandestino. Havia todo um código no qual Canaã era o Norte ou o Canadá; os «judeus cativos no Egipto» eram os negros no Sul e o faraó era o *master* (patrão escravista) ou o *overseer* (capataz).

(2) Devemos estes e muitos outros dados ao companheiro Horacio Hernández, assessor de *jazz* do ICRT e director do programa *El Jazz, Su Historia y Sus Intérpretes*, transmitido pela Emissora CMBF.

sugere o crítico Leonard Feather (seguindo, tudo o indica, uma falsa pista), é, no entanto, o menos importante(1). Como também o não é o momento em que pela primeira vez se pode falar de *jazz* como forma musical e muito menos quando surgiu a própria palavra- questão puramente anedótica em que se detêm, com excessiva frequência, os críticos. Mais importante é o contributo do próprio Feather ao evidenciar um processo de desenvolvimento técnico e estético que desloca o problema central da crítica; este não poderá continuar a ser o das origens verdadeiras ou míticas mas algo de mais concreto: os resultados a que chegou esta música e os factores que permaneceram como constante na mesma, frequentemente em contraposição com as tendências da música ocidental, já que correspondia a atitudes e objectivos muito diferentes(2).

Outra observação correcta de Feather é comparar os pioneiros do *jazz*, cuja técnica era por vezes rudimentar, com os músicos europeus *anteriores à existência da notação musical*, paralelo que consideramos igualmente válido para outras músicas. Quando, na Europa, encontramos uma música totalmente codificada como no canto gregoriano, revela-se-nos o profundo contraste entre duas concepções do mundo completamente diferentes: a cristã-europeia e a africana. O canto litúrgico medieval identifica-se com a palavra revelada de um deus único e transcendental, longínquo e autoritário, cujas decisões são inapeláveis e impõem ao homem (neste caso a músicos e cantores) uma atitude de acatamento e adoração. As únicas excepções quanto a isto são os intermediários divinos como Santo Ambrósio ou S. Gregório. Mais tarde o homem irá impondo a sua própria voz criadora mas, mesmo na música protestante de um Johann Sebastian Bach, o propósito do compositor, ao imitar a criação divina, é reflectir a sua grandeza e mostrar-lhe a sua devoção. Finalmente, o homem «fáustico» do século XIX tenta suplantar a criação divina pela sua própria, como o faz Wagner, à maneira do «super-homem» nietzschiano.

Alguns dos resultados a que esta música chegou, no seu desenvolvimento de vários séculos, foram os seguintes:

(1) Leonard Feather, *The Book of Jazz*, Meridian Books, Nova Iorque, 1959.

(2) Durante anos Leonard Feather realizou pesquisas entre músicos de *jazz*, baseadas em audições de discos, para as revistas *Metronome* e *Down Beat*. De particular interesse são as entrevistas a Duke Ellington, Coleman Hawkins e Mary Lou Williams.

1) separação total entre uma arte culta e uma popular, em consequência da crescente estratificação das classes sociais;
2) inamobilidade e empobrecimento da música popular;
3) ênfase da escrita, na música culta, até chegar à orquestração de grandes massas instrumentais;
4) ênfase no nível técnico, virtuosístico, dos instrumentistas;
5) separação radical entre compositor e intérprete, em rigorosa hierarquização que vai do compositor ao maestro, aos solistas, até ao simples músico executante.

Nada mais oposto ao *jazz*, se o considerarmos nas suas tendências mais constantes e nas suas manifestações mais originais, pois aqui vemos que:

1) prefere o grupo pequeno às grandes massas orquestrais ou vocais;
2) carece de definição precisa entre o popular e o culto;
3) está essencialmente baseado na improvisação e não na notação musical e elimina a distinção entre autores e executantes, nele coincidindo criação e execução no tempo e nas pessoas.
4) há diferenças fundamentais (que não poderemos tratar aqui) no sentido e função do ritmo e na emissão do som em todos os instrumentos e na voz humana.

Finalmente, destaquemos também que, à semelhança da música popular cubana (assim como da brasileira e de outras), o *jazz* escrito apresenta a particularidade de que *não se pode ler literalmente*; daí decorrem as dificuldades que os músicos com uma formação puramente clássica encontram para interpretar mesmo as partes escritas destas músicas.

Por fim, há que considerar que perante o mundo altamente hierarquizado da música culta ocidental, o *jazz* (que, como veremos, deixou em grande parte de ser uma «música popular») mostra uma equiparação cada vez maior entre todos os instrumentos executantes. Cada um é, por si mesmo, uma voz individual, enquanto o espírito de improvisação continua a ser colectivo. Face à aspiração ocidental para formas fixas e eternas, o *jazz* representa o predomínio do imediato e do espontâneo. Isto identifica-o em essência com a

música africana, apesar de todos os elementos formais e instrumentais que tenha recebido dos europeus.

Na prática, um grupo de *jazz* comporta-se como uma unidade de tambores africanos: ambos mantêm padrões básicos conhecidos, a partir dos quais se improvisa, estabelecendo-se um «diálogo» entre os participantes. Como sabemos, cada tambor africano é também uma voz individual que está em função do colectivo(1). Além disso, em ambos os casos, há um público de «iniciados» que conhece o jogo e participa com maior intensidade que noutras músicas, quase activamente. Uma audição de *jazz* é por vezes uma catarse colectiva, semelhante à que produz a música ritual africana, o que significa que a comunicabilidade e a participação do público constitui um dos elementos cuja importância não poderá deixar de ser tida em consideração ao relacionar o *jazz* com a música de ascendência africana.

Isto é, o *jazz* conserva uma característica essencialmente africana: é uma música para reunir e dar coesão ao grupo, à comunidade, ao povo; uma música de participação, ainda que desprovida dos elementos litúrgicos e mágicos da música ancestral africana. É por isso que o *jazz*, que por vezes tem sido definido não como uma música mas como um «estilo de vida», pode inclusivamente identificar-se como a *cultura* própria do afro-norte-americano. É o seu único elemento de coesão cultural, já que os velhos contos e fábulas tradicionais africanos se foram reduzindo em extensão com a crescente emigração negra do campo para as cidades. Ora, é evidente que não vamos falar de formas concretas da cultura africana conservadas mais ou menos intactas, mas de traços dispersos e de atitudes que serviram como armas de resistência cultural, num meio de opressão política e exploração económica(2).

(1) Diz Fernando Ortiz: «Em toda a música dos negros há um ar de improvisação» (*Africanía de la Música Folklórica de Cuba*). Está claro que o individual se desenvolveu mais no *jazz* e que a música africana possui um grau maior de codificação, mas estas diferenças são bem mais matizadas.

(2) Nos Estados Unidos sobreviveu muito pouco da cultura africana, tanto na literatura como nas artes plásticas. Veja-se a tese de J. Jahn (*ob. cit.*) sobre o que «resta do africano» na América do Norte, em contraponto ao que denomina de «neo-africano» nas Antilhas, tese até certo ponto discutível. Também tem sido muito combatida a tese de Herkovits sobre as «sínteses» e «reinterpretações» afro-americanas, por autoridades tão competentes como Roger Bastide. No entanto, até hoje continuam a parecer-nos válidos os termos de Herkovits, razão pela qual os continuamos a usar aqui, até que se estabeleça uma terminologia mais precisa.

Não se poderá aceitar, então, que o *jazz* seja criação de todo o povo norte-americano, negros e brancos, porque o fundamental é o contributo do negro e não só nas suas discutidas origens. Trata-se de uma cultura negra — fragmentada e diluída, é verdade —, mas que teve de aprender a expressar-se com meios criados pelos europeus. É correcto dizer que o *jazz* é norte-americano e não africano, embora o caso desta música seja muito diferente do de Cuba ou do do Brasil, como veremos noutro lugar. Pode afirmar-se também que o *jazz* é parte importante da cultura norte-americana, tal como os negros constituem parte considerável da sua população. Porém, ainda que não tivessem existido as plantações algodoeiras do Sul nem a cidade de Nova Orleães, o facto é que o processo que constitui a história do *jazz* (que é o fundamental, e não as suas origens) teve por cenário os guetos negros das grandes cidades como a própria Nova Orleães, Memphis, Kansas City, Chicago, Nova Iorque, Filadélfia, Detroit ou Los Angeles(1).

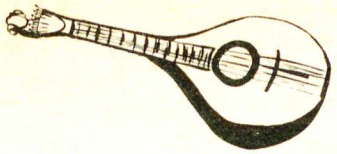
Conclusões provisórias

Porquê esta longa digressão para rebater os esquemas da crítica do *jazz*? Porquê eleger o *jazz* entre todas as músicas afro-americanas? Em primeiro lugar, é muito maior a bibliografia existente sobre o *jazz* — e portanto são mais os falsos esquemas, os preconceitos e mitos em torno desta música. Em segundo lugar, porque constitui, como vimos, o caso extremo de transculturação entre a música das Américas e, como tal, um exemplo único de *síntese e reinterpretação* de elementos previamente fragmentados. Além disso, por ter surgido no seio da sociedade capitalista norte-americana, servindo por vezes à «indústria cultural» imperialista e lutando geralmente contra ela, uma análise prévia da história desta música e dos resultados a que chegou tornar-se-á extremamente útil

(1) Que haja importantes criadores brancos de *jazz*, ainda que poucos, é inegável e até natural. Trata-se por vezes de músicos que na prática «adoptaram a cidadania negra», por assim dizer. Porém, de modo algum se pode estabelecer um critério generalizado, já que de acordo com a época e o meio social e musical encontraremos diversas atitudes — por vezes antagónicas — entre os músicos brancos de *jazz*. Muitos são os que, de uma forma ou de outra, acabaram por o adaptar a padrões comerciais e ao gosto da classe média branca norte-americana.

para compreender melhor a própria música cubana, os seus valores e possibilidades, assim como a de outros países cujo acervo musical popular se alimenta das mesmas fontes.

Não menos importante será o estudo das influências recíprocas entre todas essas músicas — já vimos algumas das suas semelhanças e diferenças — assim como a destrinça entre as influências positivas e negativas em ambos os sentidos. Tudo isto nos levará a revermos o panorama actual da música popular nas Américas, que é a que predomina no mundo inteiro, e a compreender a tarefa de estabelecer certos parâmetros básicos que nos permitam distinguir o autêntico do falso, o genuinamente popular do pseudopopular, o artístico do comercial.



Capítulo 9
Afro-América: colonialismo ou libertação

Resumindo o que foi exposto em capítulos anteriores, queremos insistir em que qualquer tentativa de analisar, historiar ou apenas comentar com um mínimo de acuidade as músicas negras das Américas deverá tomar em consideração uma série de factores tais como: as premissas sociais, religiosas e filosóficas da música e de toda a arte africana; as condições em que diferentes etnias africanas chegaram à América e como lá desenvolveram as suas músicas diferentes; as manifestações que foram conservadas mais ou menos intactas, onde prevalece o elemento africano e aquelas que mediante um desenvolvimento próprio ditado pelo novo meio social ou pela sua mistura com músicas de outras proveniências deram lugar a géneros musicais novos; e, finalmente, o lugar que ocupam estes factores de ascendência africana na música popular das Américas, as suas influências recíprocas e os problemas actuais relativos à sua criação e difusão.

Sem pretender estabelecer classificações, e muito menos traçar normas, assinalámos em capítulos anteriores três grandes áreas que,

a partir de elementos africanos e europeus (e, em menor grau, indígenas), conseguiram o que alguns antropólogos e musicólogos consideram como uma verdadeira «síntese e reinterpretação» de elementos culturais essencialmente africanos, isto é, o que se convencionou chamar «música afro-americana». Ao referirmo-nos a estas três grandes áreas (as Caraíbas, o Brasil e a América do Norte) denominámo-las experimentalmente: área do *son*, área do *samba* e área do *jazz*, assinalando *grosso modo* os seus paralelismos e divergências. Escolhemos então o *jazz*, a música afro-americana que mais elementos formais perdeu no seu processo de transculturação, para analisar os principais mitos surgidos em torno de toda a música de ascendência africana, já que é precisamente à volta do fenómeno *jazz* que os críticos e investigadores europeus e norte-americanos teceram toda essa emaranhada teia que contém mais do que um preconceito. O mito principal foi o das origens, campo do incerto. Na convicção de que o que é importante no *jazz* está na sua evolução e conquistas, e não nas suas origens, inverteremos os esquemas tradicionais: aludiremos muito sumariamente à sua primeira época — a que tem sido o principal objecto de estudo dos especialistas — e deliberadamente nos concentraremos, em contrapartida, no seu processo histórico.

A história ao contrário

O primeiro *jazz*, nas suas variantes (*ragtime*, *dixieland*, ou os chamados estilos de Nova Orleães, Kansas City, etc.), alimenta-se em fontes bem conhecidas: cantos de trabalho, baladas europeias, os *spirituals*, a música das bandas (*brass-bands*), os *blues*; enfim, música variada de negros e brancos. O nível técnico e estético deste primeiro *jazz* é geralmente inferior ao da música africana ou de traços decididamente africanos, o que é compreensível(1). Começam já, porém, a definir-se as que serão as constantes do *jazz*: o seu carácter de música improvisada e a sua preferência pelo pequeno grupo instrumental. No entanto, o seu ritmo é pesado e monótono,

(1) A música ancestral africana ou as músicas litúrgicas afro-americanas possuem um grau muito maior de codificação, mesmo que se tenha em conta a margem de espontaneidade e de improvisação que nelas exista. Pelo contrário, o primitivo *jazz* era algo de novo, executado com instrumentos cuja técnica se dominava ainda imperfeitamente.

baseado estritamente no tempo de 4/4 da marcha militar e em contraste vincado com a subtileza, variedade e riqueza da polirritmia africana, que continua presente na música afro-antilhana e em grande parte da brasileira.

Tratou-se de uma época de conformismo, que o negro norte-americano se limita a aguentar na prisão em que os brancos tinham transformado o país, no período de 1890-1910, quando as emendas 13, 14 e 15 à Constituição, que, depois da Guerra Civil, garantiam a liberdade e igualdade do negro, foram anuladas mediante leis locais (principalmente estaduais) e tornadas letra-morta em todo o Sul, com a tácita aprovação ou a indiferença do Norte. Os precursores do movimento negro pelos direitos civis propunham ingenuamente a «cooperação com os brancos» e aceitavam de facto o estigma de inferioridade ao basear a sua argumentação na «auto-superação do negro», à espera de concessões quanto a direitos fundamentais da parte dos mesmos que lhes tinham negado esses mesmos direitos(1).

A Primeira Guerra Mundial teve importantes consequências para o *jazz*: o início da emigração negra do Sul para o Norte, que coincide com o fim da emigração europeia e com o «descobrimento» da música afro-norte-americana pelos europeus e do repúdio pelos norte-americanos brancos que baptizaram imediatamente a década de vinte como a «Era do *Jazz*», talvez porque apenas vissem nessa música a expressão de uma alegre e despreocupada irresponsabilidade, de uma euforia selvagem e ao mesmo tempo conformista que atribuíam ao negro, a quem na realidade convertiam em imagem das suas próprias projecções. Esta polémica «Era», que tem como símbolo o romance *O Grande Gatsby*, de Scott Fitzgerald, e cujo «cantor de *jazz*» era Al Jolson com a cara pintada de negro, tal como esses jograis norte-americanos do século passado que foram os *minstrels*, preocupou-se muito pouco, na realidade, com o genuíno *jazz* e com os seus melhores criadores de então, tais como Louis Armstrong, Earl Hines ou Duke Ellington, que teriam de esperar mais dez anos pela sua consagração, ou pelo menos para saírem da grande penúria

(1) Veja-se Gunnar Myrdal, *An American Dilemma*, Harper Brothers, Nova Iorque, 1944; Charles Silberman, *Crisis in Black and White*, Random House, Nova Iorque, 1964; Jean Daridan, *La Explosión Negra de Lincoln a Johnson*, Madrid, 1965; Charles J. Johnson, *The Negro in American Civilization*, Nova Iorque, 1930.

económica que passaram durante a que ironicamente foi considerada como *a sua «Era»* (1).

O que triunfou nos anos vinte não foi o *jazz* mas a falsificação comercial que do mesmo fizeram os Paul Whiteman, Fred Waring ou Ted Lewis, que prepararam o terreno para que em 1935 o *jazz* adquirisse ressonância nacional sob o nome de *swing*. Esta nova modalidade, tornada famosa por Benny Goodman, e que impôs a primazia das grandes bandas e dos arranjos escritos, introduzia novas adulterações. Enquanto o rádio, o cinema e as companhias de discos promoviam orquestras brancas cada vez mais comercializadas, as bandas negras (Count Basie, Fletcher Henderson, Jimmy Lunceford, Chick Webb) continuavam confinadas aos guetos e aos chamados «discos de raça» destinados ao público negro. Com a integração nas orquestras brancas de cantores de baladas românticas (*crooners*), que finalmente chamaram a atenção do público, anunciava-se a decadência da «Era do *Swing*» dos anos trinta. A Segunda Guerra Mundial faria o resto.

Enquanto o norte-americano médio dos anos trinta dançava o *swing* (ou o *jitterbug*, substituto do *charleston* dos anos vinte) e se deleitava com os seus ídolos do cinema, para esquecer a prolongada depressão económica, na Europa capitalista preparava-se a guerra. Um dirigente negro nascido na Jamaica, Marcus Garvey, tinha vaticinado com uma década de antecipação o eclodir de uma nova guerra à escala mundial e que mudaria a face do mundo, proporcionando à África negra a possibilidade de se libertar do colonialismo. Esta linguagem era nova para os afro-norte-americanos: a imagem da África começava a perfilar-se no horizonte político e cultural (2). Ao mesmo tempo, porém, novas influências musicais de ascendência africana continuavam a infiltrar-se nos Estados Unidos, mais uma vez a partir das Antilhas, mas agora principalmente a partir de Cuba.

Já desde o princípio dos anos vinte que o *son* e a *rumba* se tinham internacionalizado, principalmente através das versões de salão, comerciais e anémicas, que tornaram famoso não só Xavier

(1) Esta situação está muito bem apreciada no livro de Barry Ulanov, *A History of Jazz in America*, Viking Press, Nova Iorque, 1952.

(2) Veja-se John H. Franklyn, *The Negro in 20th Century America; a Reader on the Struggle for Civil Rights*, Vintage Books, Nova Iorque, 1967; veja-se ainda Marcus Garvey, «Fragmentos», na revista *Casa de las Américas*, n.º 91, Havana, Julho-Agosto de 1975.

Cugat mas também numerosos compositores e intérpretes cubanos que de bom grado se prestavam a tal farsa. Mais tarde, porém, emigraram para Nova Iorque orquestras e grupos cubanos nada sofisticados, assim como músicos porto-riquenhos que se adaptavam facilmente aos ritmos cubanos. Muitos *jazzistas* — arranjadores e executantes — trabalharam com orquestras antilhanas como as de Machito, Tito Puente ou René Touzet, enquanto músicos como o trompetista cubano Juan Tizol davam novo sabor às orquestras negras de Cab Calloway e Duke Ellington respectivamente. O próprio Ellington, que tinha incorporado no *jazz* as inovações harmónicas de Debussy e dos pós-impressionistas europeus, tomava consciência da África. Prepararam-se as condições para a maior revolução que o *jazz* tinha conhecido até então.

O regresso às origens passa por Cuba

Nos anos quarenta, um grupo de jovens músicos negros, no gueto nova-iorquino de Harlém, começou a romper com todos os velhos moldes do *jazz*: surgia o *bebop*, ou simplesmente *bop*, primeiro caso consciente do músico afro-norte-americano por uma revalorização do seu próprio ser cultural e histórico. Com o saxofonista Charlie Parker à cabeça, os criadores do *bop* eram músicos absolutamente desconhecidos até então, tal como o trompetista Dizzy Gillespie, os pianistas Bud Powell e Thelonius Monk, o baixo Charlie Mingus e o baterista Kenny Clarke. Ao romperem com os moldes de um *jazz* já recuperado pelo sistema e ao assumirem atitudes rebeldes e excêntricas, estes músicos destruíam a imagem tradicional do negro pacato, feliz e conformista: derrubava-se o mito do Tio Tom. O negro agora tirava a máscara, como afirmou Marshall Stearns, e entretanto rompia bruscamente com o processo de «integração» e dissolução do *jazz* na confusa corrente de música neutra e comercial do país, manifestando assim, estética e vitalmente, a sua vontade de independência (1).

No aspecto harmónico (contributo da música ocidental assimilado por toda a música popular das Américas), o *bop* dava um audacioso salto e de imediato incorporava as harmonias mais modernas, ainda que se detivesse diante do politonalismo e do atonalismo, passo este

(1) Marshall Stearns, *La Historia del Jazz*, *ob. cit.*

que deram os *jazzistas* da década seguinte(1). A mudança não era menos radical nos outros aspectos: melodias, timbres e, sobretudo, no ritmo. Já se tinha iniciado o reencontro do *jazz* com as suas raízes através do elemento cubano; porém, quando Chano Pozo começou a integrar a flamejante banda de Dizzy Gillespie, a fusão foi completa e chegou a falar-se do estilo *Cubop*. Mais tarde, os bateristas Max Roach e Art Blakey viajaram, um pelo Haiti e o outro pela África, para incorporarem definitivamente no *jazz* os complicados ritmos afro-antilhanos e africanos. Pouco depois, o bem-sucedido Stan Kenton, cuja corrente de *progressive jazz* não passava, afinal, de uma mistura de música afro-norte-americana com um sinfonismo europeu *made in Hollywood*, começou a incluir a percussão cubana na sua banda, até que contratou como solista Cándido (Candito, para os cubanos que o escutaram com a orquestra de Armando Romeu) que, por obra e graça do seu virtuosismo, se converteu em sucessor do malogrado Chano Pozo, como supremo executante da *tumbadora* (*conga drum*), pelo menos no mundo do *jazz*.

Na mesma época, no entanto — princípios dos anos cinquenta — a revista *Metronome*, depois de um desanimador balanço da situação com que os grandes conjuntos orquestrais se confrontavam, afirmava, com resignada ironia, que a melhor orquestra de *jazz* nesse momento era na realidade a do cubano Dámaso Pérez Prado. O próprio Stan Kenton dedicou ao famoso «rei do *mambo*» uma composição intitulada *Viva Prado*, talvez para retribuir a homenagem que Pérez Prado lhe fizera em *Mambo a la Kenton*. O paradoxo da situação estava em que este *mambo* fora escrito, na realidade, em homenagem simultânea a Pérez Prado e a Kenton, por Armando Romeu, que nunca recebeu o menor agradecimento por isso(2). Para completar o panorama, o antigo «rei do *swing*», Benny Goodman, modernizava a sua orquestra integrando vários solistas que seguiam o estilo *bop* e, como arranjador, contratava o cubano Chico O'Farril. Ora, cerca de 1954 o pianista inglês George Shearing, criador de um estilo original

(1) Nos anos cinquenta, um dos criadores do *bop*, Dizzy Gillespie, respondendo a um inquérito (*blindfold test*) de Leonard Feather, comentou, ao ouvir um disco de Stravinsky: «Às vezes pergunto-me que acordes estarão tocando quando fazem estas coisas.» De certeza que a Gillespie já não se coloca essa questão.

(2) Veja-se a nossa entrevista a Orestes López, «Quién inventó el mambo?» em *Revolución y Cultura*, n.º 42, Havana, Fevereiro de 1976.

à base de «acordes em bloco», decidia-se a «cubanizar» o seu famoso quinteto acrescentando-lhe a *tumbadora* de Armando Peraza, conhecido em Cuba como *Mano de plomo* na época das suas actuações no *cabaret* Zombi. Mas mesmo o próprio estilo pianístico de Shearing se alterava sob a influência de René Hernández (da orquestra de Machito) e o primeiro *jazzista* britânico de fama mundial interessava-se em obter discos cubanos — que eram «raros», aliás — e especialmente os do pianista cubano Frank Emilio(1).

Mas, apesar de tudo o que foi dito, a mais importante alteração no sentido da africanização do *jazz* tinha-o dado já, desde os começos do *bop*, o baterista Kenny Clarke. Tratou-se então de uma aproximação praticamente imperceptível ao elemento afro-antilhano mas que abrangia, tanto ou mais que o especificamente rítmico, o âmbito sonoro global ou, para precisar ainda mais, o factor *tímbrico* dentro da percussão. Tem-se assinalado como característica do *bop* a mudança introduzida por Clarke no acompanhamento da bateria, que abandonou os quatro golpes básicos do bombo para transferir o ritmo fundamental para os pratos. Ora, que saibamos, nenhum crítico nem historiador observou que esta simples mudança de planos sonoros implicava uma aproximação ao elemento africano. Vejamos porquê.

Como assinalou Fernando Ortiz, nos ritmos africanos e afro-antilhanos as células rítmicas básicas são tocadas por instrumentos de percussão agudos (altas frequências) como o «cencerro» ou as «claves», ao contrário da música europeia (e do *jazz* das primeiras décadas), que utilizava para este fim os instrumentos de baixas frequências.

Ora, se nos fixarmos num trio de tambores *batá*, por exemplo, veremos que é o tambor de registo mais agudo, o *okónkolo*, o que fornece a linha rítmica básica, enquanto o mais grave, o *iyá*, tem a seu cargo os «floreados». Referindo-se ao trio de *agbe* ou *güiros*, Fernando Ortiz anota que «o músico do *agbe* maior ou *cajero* é o "virtuoso" do trio, como acontece com o *iyá* e o *bonkó*, que são os tambores maiores e mais graves das suas respectivas orquestras (*lucumí* e *abakúa*) e ao contrário do que sucede nas músicas brancas»(2).

(1) Isto foi-nos comunicado pessoalmente em Nova Iorque, em 1955, pelo próprio Armando Peraza, percussionista de Shearing. Finalmente, o pianista inglês pôde ouvir gravações de Frank Emilio.

(2) Fernando Ortiz, *Africanía de la Música Folklórica de Cuba*, *ob. cit.* O mesmo se pode aplicar à percussão da *tumba* francesa, como o assinala Olavo Alén no seu

Da música à luta política

A mudança introduzida por Kenny Clarke na percussão do *jazz* pode ser considerada, sem dúvida alguma, como um elemento de *africanização*, de regresso às raízes. Não é possível que a referida mudança tenha sido casual — ainda que, segundo Marshall Stearns, o próprio Clarke o afirmasse — pois, como se disse, o baterista tinha tocado em orquestras de «ritmos latinos» e estava familiarizado com algumas modalidades antilhanas. Em todo o caso, poderia dizer-se que a mudança foi feita de modo inconsciente ou semiconsciente, quanto ao seu significado mais profundo.

Uma transformação semelhante, ainda que mais lenta e em sentido inverso, sofreu-a o contrabaixo, que de monótono instrumento acompanhador se foi paulatinamente convertendo em voz individual, rítmica e melódica. E no aspecto estritamente melódico da improvisação *jazzística*, o saxofonista Charlie Parker introduziu alterações importantes: a linha melódica improvisada, que multiplicava as suas possibilidades ao ampliar-se o âmbito harmónico, ao mesmo tempo que se fragmentava, se escapava, se libertava da harmonia subjacente. O *arpegio* (que não passa do acorde tocado nota a nota) deixou de ser o ponto de partida da improvisação, ocupando o seu lugar as escalas por vezes cromáticas e frequentemente fragmentadas ou mesmo baseadas em acordes substitutivos. Tudo isto levaria mais tarde ao *modalismo*, iniciado por Miles Davis e John Coltrane e restantes criadores do *free jazz*.

A aproximação ao elemento africano e a recusa de todo o comercialismo fazem do *bop* o primeiro movimento musical colectivo de franca rebeldia do povo negro norte-americano, reflexo de uma crescente tomada de consciência. Não é por acaso que músicos como Gillespie se tornaram muçulmanos nem que a grande imprensa (a *Life*, por exemplo) ridicularizava a nova música, nem que se organizaram «renascimentos» dos velhos estilos de Nova Orleães e se exaltaram figuras como a de Louis Armstrong, representante de uma época já ultrapassada. Mas o melhor antídoto contra o que havia de

interessante artigo «Tumba para una fiesta de franceses», em *El Caimán Barbudo*, n.º 75, Havana, Fevereiro de 1974. O próprio Alén comenta, com toda a razão, que nos conjuntos cubanos de perfil mais moderno sucede o contrário, já que os «floreados» estão a cargo do *bongó* no septeto de *son* e do *quinto* no conjunto de *tumbadoras*, ou seja, os tambores de timbre mais agudo.

rebelião na nova música era assimilá-la. A corrente que se chamou *cool jazz* (em oposição a *hot jazz*) tinha surgido do *bop* e devia-se a dois músicos negros, Lester Young e Miles Davis, mas oferecia um campo mais comercializável que o *bop* original e deu lugar a uma tendência que cristalizou num *jazz* novamente «branqueado», promovido nada mais nada menos do que a partir de Los Angeles e de Hollywood (o chamado estilo West Coast). Isto permitiu, finalmente, a assimilação comercial de elementos da nova música e com ela a sua recuperação pelo sistema. Encerrava-se assim outro capítulo desta luta dialéctica entre o genuíno e o falso na música norte-americana, luta que em breve se travaria a um nível superior, muito mais directamente político.

Depois do interlúdio do *cool jazz* e da sua contracorrente, o *hard bop*, continuadora da linha dura e inconformista, foi John Coltrane quem desenvolveu os elementos mais significativos de um novo *jazz*. O seu primeiro passo foi o *modalismo*, o que o levou a explorar as escalas gregas, árabes, africanas e hindus, acabando com a tirania dos clássicos modos maior e menor da escala diatónica europeia. Na sua última etapa (*Dahomey Dance*, *África*, *Ascensión*) a utilização do material africano era decisiva e abria novos caminhos. Havia ainda outros, como o que Charlie Mingus chamou *blues and roots*, clara alusão a um regresso às raízes, e que empregava o mais moderno idioma musical ao serviço do espírito de congregação dos antigos *camp-meetings* religiosos do Sul, que mantiveram viva a rebeldia contra o regime escravista. Além disso, estes músicos, como Coltrane e Mingus, identificavam-se clara e plenamente com o movimento de libertação afro-norte-americano dos anos sessenta, tal como Ornette Coleman, que musicalmente se encarregou de acabar com o que ainda permanecia de pé da harmonia e da tonalidade ocidentais para chegar ao que inicialmente se chamou *The New Thing* e mais tarde *free jazz*. Tratava-se agora, e pela primeira vez na história do *jazz*, de uma música frontalmente militante que por vezes utilizava textos políticos e se situava junto à vanguarda do seu povo, representada por Malcolm X e pelos seus mais consequentes seguidores.

Paralelismo e influências recíprocas

No capítulo anterior assinalámos porque é que escolhemos o *jazz* entre as outras músicas afro-americanas como ponto de partida para

uma análise de todas elas, apesar de constituir o caso menos típico. Na realidade, procedemos assim precisamente por constituir o caso extremo de transculturação e, portanto, um exemplo excepcional de síntese e reinterpretação de elementos africanos previamente dispersos ou fragmentados. Mas, além disso, assinalávamos que a bibliografia sobre *jazz* é muito mais extensa e originou mais controvérsias, confusão, preconceitos e mitos que a existente sobre outras músicas. Finalmente, interessou-nos apresentar as músicas populares, de qualquer latitude e ascendência, como *processos dinâmicos*, intimamente ligados aos factos sociais da época e do país em estudo não como fenómenos que têm a sua origem num passado remoto e que permanecem idênticos a si próprios, aparentemente alheios a todo o devir social e histórico e avessos a qualquer evolução ou mudança. É aqui que o *jazz* se torna um valioso auxiliar, já que a evolução desta música em pouco mais de meio século foi tão intensa e vertiginosa, e portanto tão evidente, que ninguém poderá negar a sua condição de processo social e historicamente determinado.

Em toda esta evolução, assim como nas suas constantes e resultados, até chegar ao *free jazz*, a música afro-norte-americana apresenta contrastes evidentes com as músicas das Caraíbas ou do Brasil, derivadas das diferenças entre os meios sociais em que se desenvolviam. A implacável cor racista que apresenta a luta de classes na América do Norte tornou impossível a relativa integração que, no plano musical, se traduziu na aceitação gradual de músicas negras em Cuba e no Brasil. A asfixiante situação do subproletariado negro numa sociedade rigidamente segregada e a sua impotência face aos poderosos meios de difusão de massas ao serviço da deformação dos seus valores culturais impuseram uma dinâmica mais intensa ao processo evolutivo do *jazz*. Nos países «tropicais» foram-se aceitando gradualmente (ainda que não sem lutas) os instrumentos e ritmos negróides criando-se géneros musicais e de dança verdadeiramente populares, aceites praticamente por toda a população; estes géneros enraizaram-se de tal modo que puderam resistir com êxito às versões cosmopolitas lançadas a partir dos Estados Unidos da América, assim como a toda a música comercial norte-americana. Entretanto, o *jazz*, criado por uma minoria oprimida no próprio seio do império, via-se constantemente forçado a adoptar formas novas, perante o perigo de uma absorção total pela música de consumo norte-americana; isto obrigou os músicos de *jazz* a assimilar toda a herança musical do Ocidente, ainda que mais não fosse para a desagregar.

Como consequência das diferentes condições históricas em que se desenvolveram, produzem-se entre o *jazz* e as restantes músicas afro-americanas os seguintes contrastes:

1) nas Caraíbas e na América do Sul produz-se uma desafricanização gradual à medida que se vai integrando uma corrente musical nacional, enquanto as músicas eminentemente litúrgicas e que conservam mais traços africanos permanecem encerradas no âmbito das seitas e das religiões populares; o *jazz*, pelo contrário, parte de uns quantos elementos africanos, muito diluídos, para atingir uma africanização deliberada, por razões directamente sociais e políticas;
2) nas primeiras, os elementos que prevalecem nas correntes populares nacionais têm um carácter profano, enquanto no *jazz* prevalece por vezes um espírito de seita, já que não é a expressão de um sentimento de nacionalidade, mas de um grupo minoritário e oprimido;
3) nas que temos vindo a denominar de áreas de *son* e do *samba*, encontramos um predomínio das harmonias simples ao lado da persistência da polirritmia e do instrumental africano e uma coexistência da música vocal e instrumental; no *jazz* temos uma crescente complexidade harmónica e formal e um predomínio da improvisação instrumental;
4) popularização e ampliação do meio receptor no primeiro caso; hermetismo e recusa do meio no segundo.

Por outro lado, e já que apontámos as diferenças entre estas músicas, não será inútil recordar as suas afinidades fundamentais, às quais várias vezes temos aludido em trabalhos anteriores, designando-as como características essenciais de toda a música de ascendência africana (dentro das quais nos referiremos mais adiante, especificamente, ao seu comum âmbito rítmático). Também não devemos ignorar os contributos do *jazz* e a sua influência sobre as músicas populares de Cuba ou do Brasil, principalmente nas últimas décadas. Esta influência tem sido geralmente saudável pois, como assinala Argeliers León, «as massas populares incorporam precisamente aqueles valores do povo que a outra música contém», isto é, que «o povo se apropria daqueles outros elementos que tenham alguma

semelhança ou aproximação com o que já têm; procuram uma espécie de conjuntura por analogia»(1).

A improvisação instrumental, que no *jazz* se generaliza a todos os instrumentos e que por vezes é colectiva e cuja base harmónica é muito mais complexa, tem sido o elemento principal retido pelas nossas músicas, que consequentemente ampliaram assim o seu âmbito harmónico, melódico e improvisador. Outras influências se têm feito sentir no aspecto tímbrico, e portanto também nas orquestrações, pela adopção de metais, saxofones ou instrumentos electrónicos. Quanto à ampliação da base harmónica propriamente dita, o que foi assimilado através do *jazz* foram apenas as inovações da música europeia do século XX, até então ausentes de toda a música popular. Mas mesmo sobre uma harmonia simples se podem conseguir improvisações complexas, como o demonstrou um Charlie Parker sobre os simples acordes dos *blues*. Ora, se é verdade que a simplicidade rítmica do primitivo *jazz* facilitou o desenvolvimento da improvisação e da sua base harmónica, estas conquistas não se comparam com a complexidade rítmica da música afro-antilhana, como se demonstrou nos últimos anos.

Existem preconceitos muito enraizados quanto a isto entre os próprios músicos. Por exemplo, o norte-americano Lennie Hambro, que durante anos fora primeiro-saxofonista da orquestra de Machito, sustentava que os músicos «latinos» eram superiores quanto ao ritmo, mas não se podiam comparar com os *jazzistas* na improvisação, devido ao seu costume de fixarem mentalmente o ritmo da *clave*. O tempo demonstrou que tal é falso. À parte o facto de só em Cuba, por exemplo, existirem várias claves para diferentes géneros, também é possível tocar complicados ritmos de sabor indiscutivelmente antilhano sem utilizar nenhuma das claves tradicionais. Além disso, porém, mesmo com uma clave tão tradicional como a do *son*, o génio musical de Arsenio Rodríguez conseguiu improvisações que, pela sua avançada concepção, se podem equiparar às de um Charlie Parker(2).

(1) Argeliers León, *Del Canto y el Tiempo*, Editorial Pueblo y Educación, Havana, 1974.

(2) Nestas gravações, Arsenio Rodríguez improvisa num *tres* electrónico de sua invenção; o ritmo é o do *son* tradicional, com a característica de se tratar de números instrumentais, sem canto. Podemos conhecer essas gravações graças ao coleccionador de discos cubanos René López, porto-riquenho residente em Nova Iorque, e a Pablo Menéndez, guitarrista do Grupo de Experimentación Sonora do ICAIC.

O ritmo e a métrica

Para além do «perfume de improvisação» que Fernando Ortiz percepcionava em toda a música negra, têm-se assinalado outras características que passamos a reiterar. São elas:

a) a forma antifonal ou de «pergunta e resposta»;
b) a repetição de frases breves, com carácter cíclico (os *riffs* no *jazz*, etc.);
c) as formas «abertas», em contraste com as formas «fechadas» da música clássica ocidental;
d) variações das escalas maior ou menor (segundo Oderigo), talvez pela sobreposição de escalas pentatónicas (segundo Stearnes);
e) polirritmia e polimétrica e, em consequência disto, os chamados acentos *off-beat* (fora de tempo ou contratempo), as «células rítmicas» e as *síncopes*.

Há que destacar que muitas definições convencionais, repetidas até à saciedade, não se ajustam inteiramente aos factos, que não se salientou a grande variedade de escalas utilizadas nas músicas africanas e afro-americanas, que não se tem enfatizado suficientemente as múltiplas formas de emissão do som, tanto no canto (vocal) como nos instrumentos, e, sobretudo, que prevalece uma grande confusão quanto aos aspectos rítmicos (polirritmia, acentuações *off-beat*, síncopes). Até há muito pouco tempo costumava-se caracterizar toda a música negra sob a simplista definição de «música sincopada». Fernando Ortiz, entre outros, demonstrou a falsidade tal afirmação. Partindo do facto de que «na música dos negros não há grande variedade de ritmos mas muitas e súbitas variações dele e apoiando-se no que Gaspar Agüero chamou de «células rítmgeradoras» e no sentido da «conversação» entre vozes e instrutos, que gera a improvisação colectiva conservada mesmo no Ortiz chega à conclusão de que a síncope não constitui um especificamente negro (é típico da música escocesa, por ex nem uma característica essencial. Demonstra também que os africanos frequentemente ultrapassam as «frases breves» repetem (de dois a quatro compassos), já que podem ter

dezasseis compassos sem uma única repetição (na Serra Leoa, Guiné, Nigéria, etc., segundo N. C. J. Ballantta)([1]).

O mais importante de toda a descrição e análise que Ortiz faz das teorias dos musicólogos dos três continentes é que ele admite que a música negra desconhece «a chamada quadratura rítmica», que exerceu um domínio tirânico na música clássica ocidental e que, paradoxalmente, é hoje recusada pelos compositores sinfónicos ocidentais mais vanguardistas, mas que tem sido assimilada por toda a música pseudopopular difundida pelos meios comerciais de difusão. Tal é o que faz com que o musicólogo de formação ocidental, que parte da aceitação da quadratura como um facto «natural», considere a música negra como «sincopada». Por causa disto, Ortiz afirma:

> Na realidade, o negro não rompe com a quadratura melódica, mas é o músico profissional que, ao tentar escrever certos *modos de fazer* que tenham vindo a ser praticados, os procura ajustar ao nosso sistema de escrita musical, resultando esse *rompimento* ou esses *acentos* deslocados. É claro que essa é a forma mais expedita e simples de resolver o problema da escrita: o facto é que na música negra, tanto o canto como o acompanhamento de percussão obedecem a uma estruturação retórica quantitativa, o que a afasta dos tipos de construção da música ocidental.

Mais adiante, na mesma obra citada, Ortiz emprega esta frase reveladora: «para nós, na simples sucessão dos golpes no tambor, estes aparecem como sincopados, porque só atendemos ao aspecto acústico». Isto é, só atendemos aos *golpes*, ao que produz o som e não aos movimentos dos executantes, *que formam parte integrante da totalidade rítmica das músicas negras*. Mas ainda podemos ir mais longe, já que não só nesta música mas também na asiática, na da América indígena e nos cantos populares de grande parte da América do Sul e Central sem nenhuma (ou muito pouca) influência negra, se produz frequentemente o mesmo fenómeno. O musicólogo argentino Carlos Vega tentou, no seu tratado de *Fraseología*, elaborar uma notação que reproduzisse com fidelidade as acentuações rítmicas da música popular sul-americana. Sinceramente, ainda que talvez se

([1]) Fernando Ortiz, *ob. cit.*, cap. IV, p. 251.

tenha aproximado mais da realidade, não acreditamos que o tenha conseguido, já que em todos os casos mencionados se trata de músicas que *não foram concebidas para a escrita nem a partir de nenhum tipo de notação musical*([1]).

Vários autores (que Ortiz, sem dúvida, cita profusamente) insistiram nas relações música-poesia como determinantes destas diferentes concepções rítmicas, que fazem ao músico ocidental, em última instância, *subordinar a rítmica à métrica*. Esta mesma comparação é feita por Juan Carlos Paz quanto à Ásia, ao aludir à «livre articulação das músicas orientais, baseadas no acento da linguagem cantada e opostas ao princípio cadencial ritmado, próprio da versificação simétrica, da música ocidental»([2]). Encontramo-nos, pois, perante uma questão historicamente determinada pela evolução da música e da notação musical ocidental, sobretudo a partir da música burguesa do Renascimento e que se reflecte numa crescente confusão entre *ritmo* e *medida*, originada pela gradual absorção do ritmo pela *medida*, pelo *compasso*.

Esta confusão entre ritmo e compasso, entre rítmica e métrica, vem à luz em alguns tratados de divulgação musical, como o conhecido livro *Cómo Escuchar la Música?*, de Aaron Copland, que segue a tendência ocidental de qualificar de «irregular» qualquer ritmo que não se adapte estreitamente à métrica([3]). Mais prudente e também mais acutilante é Igor Stravinsky, ao falar-nos de um «conflito do ritmo e do metro», distinguindo-os do mesmo modo desse terceiro elemento que é o *tempo* e que por vezes se confunde com os anteriores, dando lugar a um verdadeiro caos conceptual. O *tempo* indica unicamente o grau de velocidade, enquanto o *ritmo* implica «relações de duração» e o *metro* oferece apenas «elementos de simetria». No entanto, há certos preconceitos na exposição de Stravinsky, ao dar por estabelecido que a música pressupõe a existência do metro, isto é, do compasso medido, de uma «organização do tempo» que o compositor russo denomina de *cronomia*([4]).

([1]) Carlos Vega, *Panorama de la Música Popular Argentina*, cap. I: «La ciencia del folklore», Editorial Losada, Buenos Aires, 1944.

([2]) Juan Carlos Paz, *Introducción a la Música de Nuestro Tiempo*, Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1971, p. 134.

([3]) Aaron Copland, *Cómo Escuchar la Música*, Instituto Cubano del Libro, Havana, 1970.

([4]) Igor Stravinsky, *Poética Musical*, Emecé, Buenos Aires, 1952.

semelhança ou aproximação com o que já têm; procuram uma espécie de conjuntura por analogia» (1).

A improvisação instrumental, que no *jazz* se generaliza a todos os instrumentos e que por vezes é colectiva e cuja base harmónica é muito mais complexa, tem sido o elemento principal retido pelas nossas músicas, que consequentemente ampliaram assim o seu âmbito harmónico, melódico e improvisador. Outras influências se têm feito sentir no aspecto tímbrico, e portanto também nas orquestrações, pela adopção de metais, saxofones ou instrumentos electrónicos. Quanto à ampliação da base harmónica propriamente dita, o que foi assimilado através do *jazz* foram apenas as inovações da música europeia do século XX, até então ausentes de toda a música popular. Mas mesmo sobre uma harmonia simples se podem conseguir improvisações complexas, como o demonstrou um Charlie Parker sobre os simples acordes dos *blues*. Ora, se é verdade que a simplicidade rítmica do primitivo *jazz* facilitou o desenvolvimento da improvisação e da sua base harmónica, estas conquistas não se comparam com a complexidade rítmica da música afro-antilhana, como se demonstrou nos últimos anos.

Existem preconceitos muito enraizados quanto a isto entre os próprios músicos. Por exemplo, o norte-americano Lennie Hambro, que durante anos fora primeiro-saxofonista da orquestra de Machito, sustentava que os músicos «latinos» eram superiores quanto ao ritmo, mas não se podiam comparar com os *jazzistas* na improvisação, devido ao seu costume de fixarem mentalmente o ritmo da *clave*. O tempo demonstrou que tal é falso. À parte o facto de só em Cuba, por exemplo, existirem várias claves para diferentes géneros, também é possível tocar complicados ritmos de sabor indiscutivelmente antilhano sem utilizar nenhuma das claves tradicionais. Além disso, porém, mesmo com uma clave tão tradicional como a do *son*, o génio musical de Arsenio Rodríguez conseguiu improvisações que, pela sua avançada concepção, se podem equiparar às de um Charlie Parker(2).

(1) Argeliers León, *Del Canto y el Tiempo*, Editorial Pueblo y Educación, Havana, 1974.

(2) Nestas gravações, Arsenio Rodríguez improvisa num *tres* electrónico de sua invenção; o ritmo é o do *son* tradicional, com a característica de se tratar de números instrumentais, sem canto. Podemos conhecer essas gravações graças ao coleccionador de discos cubanos René López, porto-riquenho residente em Nova Iorque, e a Pablo Menéndez, guitarrista do Grupo de Experimentación Sonora do ICAIC.

O ritmo e a métrica

Para além do «perfume de improvisação» que Fernando Ortiz percepcionava em toda a música negra, têm-se assinalado outras características que passamos a reiterar. São elas:

a) a forma antifonal ou de «pergunta e resposta»;
b) a repetição de frases breves, com carácter cíclico (os *riffs* no *jazz*, etc.);
c) as formas «abertas», em contraste com as formas «fechadas» da música clássica ocidental;
d) variações das escalas maior ou menor (segundo Oderigo), talvez pela sobreposição de escalas pentatónicas (segundo Stearnes);
e) polirritmia e polimétrica e, em consequência disto, os chamados acentos *off-beat* (fora de tempo ou contratempo), as «células rítmicas» e as *síncopes*.

Há que destacar que muitas definições convencionais, repetidas até à saciedade, não se ajustam inteiramente aos factos, que não se salientou a grande variedade de escalas utilizadas nas músicas africanas e afro-americanas, que não se tem enfatizado suficientemente as múltiplas formas de emissão do som, tanto no canto (vocal) como nos instrumentos, e, sobretudo, que prevalece uma grande confusão quanto aos aspectos rítmicos (polirritmia, acentuações *off-beat*, síncopes). Até há muito pouco tempo costumava-se caracterizar toda a música negra sob a simplista definição de «música sincopada». Fernando Ortiz, entre outros, demonstrou a falsidade de tal afirmação. Partindo do facto de que «na música dos negros não só há grande variedade de ritmos mas muitas e súbitas variações deles», e apoiando-se no que Gaspar Agüero chamou de «células rítmicas geradoras» e no sentido da «conversação» entre vozes e instrumentos, que gera a improvisação colectiva conservada mesmo no *jazz*, Ortiz chega à conclusão de que a síncope não constitui um traço especificamente negro (é típico da música escocesa, por exemplo) nem uma característica essencial. Demonstra também que os cantos africanos frequentemente ultrapassam as «frases breves» que se repetem (de dois a quatro compassos), já que podem ter doze ou

dezasseis compassos sem uma única repetição (na Serra Leoa, Guiné, Nigéria, etc., segundo N. C. J. Ballantta)[1].

O mais importante de toda a descrição e análise que Ortiz faz das teorias dos musicólogos dos três continentes é que ele admite que a música negra desconhece «a chamada quadratura rítmica», que exerceu um domínio tirânico na música clássica ocidental e que, paradoxalmente, é hoje recusada pelos compositores sinfónicos ocidentais mais vanguardistas, mas que tem sido assimilada por toda a música pseudopopular difundida pelos meios comerciais de difusão. Tal é o que faz com que o musicólogo de formação ocidental, que parte da aceitação da quadratura como um facto «natural», considere a música negra como «sincopada». Por causa disto, Ortiz afirma:

> Na realidade, o negro não rompe com a quadratura melódica, mas é o músico profissional que, ao tentar escrever certos *modos de fazer* que tenham vindo a ser praticados, os procura ajustar ao nosso sistema de escrita musical, resultando esse *rompimento* ou esses *acentos* deslocados. É claro que essa é a forma mais expedita e simples de resolver o problema da escrita: o facto é que na música negra, tanto o canto como o acompanhamento de percussão obedecem a uma estruturação retórica quantitativa, o que a afasta dos tipos de construção da música ocidental.

Mais adiante, na mesma obra citada, Ortiz emprega esta frase reveladora: «para nós, na simples sucessão dos golpes no tambor, estes aparecem como sincopados, porque só atendemos ao aspecto acústico». Isto é, só atendemos aos *golpes*, ao que produz o som e não aos movimentos dos executantes, *que formam parte integrante da totalidade rítmica das músicas negras*. Mas ainda podemos ir mais longe, já que não só nesta música mas também na asiática, na da América indígena e nos cantos populares de grande parte da América do Sul e Central sem nenhuma (ou muito pouca) influência negra, se produz frequentemente o mesmo fenómeno. O musicólogo argentino Carlos Vega tentou, no seu tratado de *Fraseología*, elaborar uma notação que reproduzisse com fidelidade as acentuações rítmicas da música popular sul-americana. Sinceramente, ainda que talvez se

(1) Fernando Ortiz, *ob. cit.*, cap. IV, p. 251.

tenha aproximado mais da realidade, não acreditamos que o tenha conseguido, já que em todos os casos mencionados se trata de músicas que *não foram concebidas para a escrita nem a partir de nenhum tipo de notação musical*[1].

Vários autores (que Ortiz, sem dúvida, cita profusamente) insistiram nas relações música-poesia como determinantes destas diferentes concepções rítmicas, que fazem ao músico ocidental, em última instância, *subordinar a rítmica à métrica*. Esta mesma comparação é feita por Juan Carlos Paz quanto à Ásia, ao aludir à «livre articulação das músicas orientais, baseadas no acento da linguagem cantada e opostas ao princípio cadencial ritmado, próprio da versificação simétrica, da música ocidental»[2]. Encontramo-nos, pois, perante uma questão historicamente determinada pela evolução da música e da notação musical ocidental, sobretudo a partir da música burguesa do Renascimento e que se reflecte numa crescente confusão entre *ritmo* e *medida*, originada pela gradual absorção do ritmo pela *medida*, pelo *compasso*.

Esta confusão entre ritmo e compasso, entre rítmica e métrica, vem à luz em alguns tratados de divulgação musical, como o conhecido livro *Cómo Escuchar la Música?*, de Aaron Copland, que segue a tendência ocidental de qualificar de «irregular» qualquer ritmo que não se adapte estreitamente à métrica[3]. Mais prudente e também mais acutilante é Igor Stravinsky, ao falar-nos de um «conflito do ritmo e do metro», distinguindo-os do mesmo modo desse terceiro elemento que é o *tempo* e que por vezes se confunde com os anteriores, dando lugar a um verdadeiro caos conceptual. O *tempo* indica unicamente o grau de velocidade, enquanto o *ritmo* implica «relações de duração» e o *metro* oferece apenas «elementos de simetria». No entanto, há certos preconceitos na exposição de Stravinsky, ao dar por estabelecido que a música pressupõe a existência do metro, isto é, do compasso medido, de uma «organização do tempo» que o compositor russo denomina de *cronomia*[4].

(1) Carlos Vega, *Panorama de la Música Popular Argentina*, cap. I: «La ciencia del folklore», Editorial Losada, Buenos Aires, 1944.

(2) Juan Carlos Paz, *Introducción a la Música de Nuestro Tiempo*, Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1971, p. 134.

(3) Aaron Copland, *Cómo Escuchar la Música*, Instituto Cubano del Libro, Havana, 1970.

(4) Igor Stravinsky, *Poética Musical*, Emecé, Buenos Aires, 1952.

No entanto, os músicos geralmente esquecem que o ritmo não é um fenómeno exclusivo da arte musical, mas que abrange não só as restantes artes mas também (e desde muito antes) as principais formas do trabalho humano e mesmo a própria vida, orgânica e inorgânica. A ciência contribui de maneira crescente com dados inestimáveis sobre ritmos cósmicos, oceânicos e biológicos e aumenta diariamente a bibliografia científica sobre os ciclos rítmicos nas plantas, nos insectos, nos peixes, nos animais superiores e portanto no homem. Estes ritmos são, obviamente, independentes do conceito cronométrico do tempo, que é um facto *cultural*. Uma autora que se debruçou sobre este campo de estudos assinala que «durante muitas décadas as pessoas comportaram-se como se o tempo externo marcado pelo relógio fosse idêntico ao tempo interno. Isto é obviamente falso [...]. De modo algum podem os relógios marcar o tempo biológico de um dia» (1).

Ora, o que determina a importância do ritmo da música (e desde logo na dança), em comparação com as restantes artes, é a sua incidência directa no aspecto fisiológico do comportamento humano; isto é, que o seu efeito não é só estético mas também — e em grande medida — físico. A propósito disto, o antropólogo Lévi-Strauss, que também é geólogo e matemático, mas igualmente músico, considera que a obra musical se manifesta num «duplo contínuo»: um externo, que é dado pela série ilimitada dos sons fisicamente realizáveis, série de que cada sistema musical extrai a sua gama e sobre a qual conforma as suas regras, e outra de ordem interna, que reside «no tempo psicofisiológico do ouvinte, cujos factores são muito complexos: periodicidade das ondas cerebrais e dos ritmos orgânicos, capacidade da memória e potência da atenção». Acrescenta ainda que a música «para lá do tempo psicológico dirige-se também ao fisiológico e até ao visceral».

Daí que, segundo o próprio autor, «todo o contraponto dispõe para os ritmos cardíaco e respiratório do posto de uma parte muda». Ou seja, para dizer mais claramente, a música, mais que qualquer outra forma artística, funciona mediante dois parâmetros: um fisiológico (e portanto natural), cuja existência «emana do facto de que a música explora os ritmos orgânicos tornando assim pertinentes

(1) Gay Gaer Luce. *Body Time: Physiological Rhythms and Social Stress*. Random House. Nova Iorque. 1971.

descontinuidades que de outro modo ficariam em estado latente e como que afogados na duração», e o outro de carácter puramente cultural, que consiste em escalas de sons, relações hierárquicas entre as notas da gama escolhida, etc. (1). Ainda que Lévi-Strauss não tome em conta a notação musical, e com ela as divisões e subdivisões do discurso musical em compassos binários, ternários, etc., é evidente que este é um facto eminentemente cultural, muito posterior ao estabelecimento de gamas, escalas e sistemas de intervalos e, portanto, muito mais afastado do puro facto fisiológico. Encontramo-nos, pois, perante o facto de que, historicamente, *ritmo* e *medida* se encontram nos dois pólos opostos do fenómeno musical.

De regresso ao africano

A problemática da oposição ritmo-metro foi suscitada na nossa época principalmente perante o impacte da polirritmia de origem africana. Ora, a confusão entre ambos os elementos (um deles formal, a métrica) produz-se com a incorporação dessa polirritmia no sistema de notação musical ocidental, que se alargou à música pseudopopular e comercial patrocinada pelos meios de massas capitalistas desde a década de vinte. Mas, de facto, esta confusão pode ter-se alargado às músicas da Ásia Central e Oriental e mesmo à de ascendência ameríndia. Se não foi assim pelo menos na mesma grandeza, tal deveu-se a que os elementos colhidos pelo Ocidente nestas músicas tenham sido principalmente *escalísticos* e *tímbricos* e geralmente de maneira bastante superficial.

É curioso, no entanto, que um estudioso de doutrinas filosóficas orientais, especializado na variedade do budismo japonês conhecido como *Zen*, utilize a música como veículo de comparação entre abordagens e atitudes do mundo oriental e do ocidental e equipare em contrapartida a atitude do músico oriental com a do *jazz-man* afro-norte-americano. Diz o autor em questão:

> Nós aprendemos a música, restringindo por exemplo a gama tonal e tímbrica a uma notação de intervalos tonais e rítmicos fixos — notação que se torna inadequada para

(1) Claude Lévi-Strauss. «Obertura I e II», em *Mitológicas I: lo Crudo y lo Cocido*. Fondo da Cultura Económica. México. 1968.

reflectir a música oriental. Ora, o músico oriental emprega uma notação aproximativa, que apenas usa como mnemónica de uma melodia. Ele não aprende música mediante a leitura de notas mas ouvindo a execução do seu mestre, para captar o «sentimento» da mesma, e imitando o mestre habilita-se a adquirir essa sofisticação tonal e rítmica comparável apenas com a dos artistas de *jazz* que a utilizam numa abordagem semelhante(1).

Tudo o que foi dito confirma a nossa convicção de que o caso da música ocidental é um caso singular, único, excepcional na história da música, devido à peculiar evolução histórica do Ocidente europeu, o que não implica qualquer «inversão de valores» nem qualquer desconhecimento das magníficas conquistas da referida música no decorrer da sua evolução. É inegável, porém, que os valores da música ocidental penetraram na historiografia e na crítica musicais, criando uma óptica «ocidentalista» que serve de complemento à acção decididamente colonialista e imperialista dos consórcios norte-americanos e da Europa Ocidental, que utilizam a música como mercadoria e como arma de penetração cultural.

A nossa — porventura demasiado extensa — digressão sobre o conflito e a confusão entre ritmo e metro justifica-se, em última instância, por o ritmo constituir um dos parâmetros fundamentais de toda a música popular, enquanto a sujeição do ritmo ao metro é um recurso praticamente obrigatório em qualquer tentativa de comercialização da referida música. O que significa que uma análise ulterior da interacção entre estes dois elementos e o predomínio de um ou outro nos ajudará a distinguir o genuinamente popular do pseudopopular e comercial, sobretudo quanto à actual música *pop*, *rock* ou *beat*, que se caracteriza por uma utilização consciente de elementos rítmicos de origem africana, ainda que deformados num sentido ocidentalista e comercial. Daqui resulta que os autênticos criadores de *jazz* tenham optado por uma aproximação ao elemento africano ancestral e por um abandono quase total da métrica, traços caracte-

(1) Alan Watts, *The Way of Zen*, Pantheon Books, Nova Iorque, 1957. Sobre a enorme importância do ritmo na antiga filosofia do *Tao*, que influiu grandemente no *Zen* japonês, diz Marcel Granet: «O *Tao* não é, propriamente falando, uma potência criadora, mas antes o emblema do ritmo da vida universal» (Marcel Granet: *El Pensamiento Chino*, UTEHA, México, 1959.)

rísticos do *free jazz*. No entanto, tal facto situa o *jazz* actualmente numa situação perigosa, entre dois extremos. Por um lado, o isolamento do *free jazz*, que busca sonoridades deliberadamente desagradáveis e «ofensivas para o ouvido dos brancos», fenómeno contra o qual têm alertado alguns músicos negros como Marx Roach(1) e, por outro, a contracorrente que favorece uma invasão de ritmos e sonoridades *rock* no próprio *jazz*, até ao ponto de se ter criado uma corrente de *jazz-rock* que, embora contenha alguns elementos positivos, corre o perigo de que o mais valioso do *jazz* se dilua na superficial pseudo-africanização do *rock*. Perante esta questão sem aparente solução, a única saída parece estar novamente na América «subdesenvolvida». Nas Américas, porventura como em nenhuma outra parte, a música demonstra estar intimamente ligada aos fenómenos socioeconómicos e políticos. Ora, a libertação dos afro-norte-americanos assim como das suas mais genuínas manifestações culturais parecem estar indissoluvelmente relacionadas com a liquidação do colonialismo e do neocolonialismo e com a libertação definitiva da América.

(1) Interrogado sobre os grupos de *free jazz* que participaram num festival europeu, no qual actuou também Max Roach, este expressou certas objecções a esta nova modalidade, de um ponto de vista estritamente musical, assinalando que a verdadeira luta pelos direitos do negro norte-americano se tratava nas ruas de Detroit (na crónica «Festivals d'automne», revista *Jazz magazine*, n.º 149, Paris, Dezembro de 1967).

Capítulo 10

O fenómeno rock

Quando analisamos os padrões da música de consumo produzida pela «indústria cultural» capitalista verificamos que, em termos gerais, tais padrões não se podem aplicar à chamada música *rock* ou *beat*, já que este tipo de música rompeu com muitos dos moldes comerciais previamente estabelecidos, mesmo que por vezes tenha regressado a eles ou tenha estabelecido os seus moldes próprios. Deverá assinalar-se, em todo o caso, que o fenómeno *rock*, queiramos ou não, possui uma história própria e um lugar específico, tanto na história da música popular como na música *pop*, com a qual por vezes se confrontou com hostilidade e com a qual veio, noutros casos, a fundir-se numa única corrente hoje denominada *pop-rock*(1).

Como no caso dos outros fenómenos musicais, ao enfrentarmos o fenómeno *rock* ocupar-nos-emos não só de uma matéria musical, estética, mas também de uma realidade de profundas implicações

(1) Veja-se o capítulo 3.

sociológicas. Ora, são os aspectos sociológicos deste fenómeno os que preferencialmente deveremos abordar aqui. No entanto, queremos simultaneamente prevenir contra a maioria das abordagens de sociólogos e críticos «sociologizantes» burgueses e, em geral, contra a tendência para considerar a música *rock* quase exclusivamente como um fenómeno social — ignorando o aspecto estético —, já porque se apresenta como símbolo de uma «rebelião dos jovens», como manifestação secundária de uma «revolução sexual» ou do aparecimento de uma «contracultura», já porque se considera como uma rebelião do «princípio do prazer» contra o «princípio da realidade», segundo a terminologia de Freud posta em voga por Marcuse.

Tem-se abusado até à exaustão das interpretações e da terminologia psicanalítica e filosófica correntes, assim como das teorias da sociologia da cultura, representada, no melhor dos casos, por Umberto Eco e Theodor W. Adorno, ou pelo brilhante mas perigosamente mistificador Marshall McLuhan. Com estes elementos instrumentalizaram-se teorias bastante esquemáticas e arbitrárias sobre esta «explosão dos anos sessenta» que, como sabemos, nem se iniciou nessa década nem sequer terminou nos anos oitenta.

Esta literatura sociológica surge geralmente nos Estados Unidos devido a um estímulo do exterior. Depois de muitos anos de indiferença para com o fenómeno — musical, neste caso — de repente todos pretendem descobrir qualquer aspecto interessante. Assim se chega à produção, seguindo as tendências em voga, de uma quantidade sufocante de literatura. Tal já sucedera com o *jazz*, que só se tornou num tema respeitável para os críticos norte-americanos quando os europeus, e sobretudo os franceses, tomaram a iniciativa. No caso da música *rock* o estímulo inicial proveio já não tanto dos críticos europeus mas do grupo que revolucionou esta música: os Beatles. Praticamente ninguém se aventurava, antes deles, a conceder a menor importância a esta «moda passageira» que parece destinada a ficar ainda por muito tempo.

Raízes do *rock*

Com raízes semelhantes às do *jazz*, o que primeiramente chama a atenção na história do *rock* é que, ao contrário daquele, desde os seus começos se constitui numa modalidade que prospera sobretudo entre os jovens norte-americanos da classe média branca. Outra

característica que distingue esta música do *jazz* é que conserva, na sua maioria, os esquemas simples dos seus inícios, o que a torna mais vulnerável à comercialização. Ora, se cultiva a improvisação instrumental, esta baseia-se em padrões muito simples. Por outro lado, o *swing*, esse elemento rítmico tão característico do *jazz*, surgido da tensão entre metro e ritmo — e que tem o seu antecedente na polirritmia africana —, é abandonado a favor do *beat*, o que se traduz num ritmo mais pesado, mais coincidente com a métrica e, portanto, mais fácil de dançar(1).

A música *rock* provém, em termos gerais, de duas fontes básicas: a negra dos *rhythm and blues* e a branca da música *country-western*. Há, no entanto, uma interacção mais antiga e complexa entre ambas as músicas, que deveremos assinalar. As duas fontes principais da música negra norte-americana são a *música religiosa* e os *cantos de trabalho*, que por sua vez originam a variante rural dos *blues*, donde surgiriam correntes diversas: *countryboogie*, *rockabilly*, *hillbilly boogie* e muitas outras. Das orquestras negras que tocavam nas plantações algodoeiras do Sul (e que usavam violinos, pandeiretas, triângulos e o banjo de origem africana) surgirá a inspiração dos *minstrels*, comediantes e músicos brancos que desde o século passado imitavam os negros, pintando a cara com cortiça queimada. Por sua vez, os *blues* rurais deram origem à variante urbana que, sobretudo em Nova Orleães, ao misturar-se com a música das *brass-bands* e aos estilos de piano que então florescem no bairro de Storyville (*ragtime*, *honky tonk*, *barrel house*) dão lugar ao que conhecemos simples e genericamente por *jazz*(2).

Como sabemos, principalmente na região das montanhas Apalaches e Ozarks prosperou uma música de camponeses brancos, de ascendência inglesa, escocesa e irlandesa, muito pobres, baseada no canto, assim como num estilo muito peculiar de tocar o violino e um acompanhamento de *banjo*, substituído de imediato pela guitarra. A influência dos *blues* rurais negros sobre esta música *folk* branca foi-se infiltrando durante decénios e foram os guitarristas os principais receptores das inflexões negras dos *blues*. Por esta razão, a

(1) Wilfrid Mellers, «New music in a new world», na antologia de Jonathan Eisen, *The Age of Rock*, Random House, Nova Iorque, 1969. Veja-se também o capítulo anterior.

(2) Veja-se Nat Shapiro e Nat Hentoff, *Esto es Jazz (Here Me Talkin' to ya)*, Ediciones Losange, Buenos Aires, 1957.

referida música *folk* feita pelos *hillbillies* do Médio Oeste (hoje denominada *country-western*) estava preparada para se fundir imediatamente com a corrente dos *rhythm and blues*, também derivados dos velhos *blues* rurais e levados pelos negros que emigravam para o Norte em busca de trabalho, até aos guetos das grandes cidades nortenhas, principalmente Chicago. Esta corrente desenvolveu-se paralelamente ao *jazz*, cuja evolução e emigração para o Norte é algo anterior.

Aproximadamente por volta de 1940, o *jazz* tornara-se uma música demasiado complexa para os camponeses negros do Sul, recém-chegados, mesmo que mais tarde a corrente tradicionalista que eles veiculavam (*rhythm and blues*) se convertesse, por sua vez, num excelente filão de músicos de *jazz*(1).

Em busca das origens

Pode afirmar-se que nos anos trinta existia já a música que nos anos cinquenta seria baptizada como *rock and roll*. O grupo dos Graves Brothers gravou em 1929 uma variante dos *spirituals* religiosos a que chamaram *rocking and reeling*. Formaram mais tarde a Mississipi Jook Band e por volta de 1936 gravaram numerosos discos de *blues*. Em 1934, os musicólogos John e Alan Lomax gravaram uma sobrevivência religiosa no Sul rural: o chamado *back country ring-shout*. Num dos números, *Run Old Jeremiah*, a letra, feita de frases repetitivas e por vezes sem sentido, assim como de gritos (*shouts*), dizia:

O my Lord
O my Lord
Well, well, well,
I've gotta rock
You gotta rock
Wah wah ho
Wha wah wah ho...(2)

(1) Robert Palmer, «Rock begins», em *The Rolling Stone Illustrated History of Rock and Roll*, Rolling Stone Press-Random House, Nova Iorque, 1976.

(2) Chama-se a esta modalidade *ring-shout* (*ring*, anel; *shout*, grito, gritar) porque os participantes se colocam em círculo. *Back country*, isto é, «regresso ao campo».

Para lá do verbo *to rock*, o número possuía uma estrutura semelhante à dos *blues*, um ritmo simples e forte, um instrumental à base de guitarras, bateria e certos instrumentos de sopro, assim como uma letra incoerente e mais gritada que cantada. Não encontramos aqui algumas das qualidades que caracterizarão o *rock* até hoje? Pela mesma época em que os Lomax elaboravam este número, em Chicago actuavam músicos do Sul como Tampa Red e Big Bill Broonzy, que adaptavam as formas rurais ao formato orquestral e aos gostos urbanos; outro tanto acontecia nas cidades do Médio Oeste (Memphis e Nashville) e do Oeste (estados do Texas e de Oklahoma). Não podemos esquecer um texto clássico de *blues* como *My Baby She Rocks Me with a Steady Roll*, que Big Joe Turner interpretava.

Em 1939, dois guitarristas negros formados na escola dos *blues*, e que frequentemente tocaram juntos, tomavam uma decisão de importância incalculável. Tratava-se de Charlie Christian e de T-Bone Walker, os primeiros a utilizarem a guitarra eléctrica. Estilisticamente, cada um tomou um caminho diferente, convertendo-se nos respectivos iniciadores de duas correntes distintas: Christian no precursor do *bop* e, com ele, do *jazz* moderno; Walker no pai do estilo guitarrístico actual de todas as variantes do *rock*. O primeiro, famoso pela sua participação no Sexteto de Benny Goodmam, procurou na guitarra amplificada um som límpido, relativamente puro, que servisse de veículo às suas complexas ideias melódico-harmónicas; quanto ao segundo, aproveitou as distorções da guitarra amplificada para dar um sabor peculiar a um tipo de improvisação harmonicamente mais simples, convertendo-se no antecessor de B. B. King, Chuck Berry e Jimmi Hendrix e ainda dos guitarristas brancos de *rock* como George Harrison, Keith Richards, Eric Clapton e Jimmy Page.

Outras influências importantes remontam aos anos trinta e quarenta: autores e intérpretes negros de *blues*, como Big Joe Turner, John Lee Hooker, Muddy Waters, Bo Diddley, Jimmy Reed e Howling Wolf, que se foram a pouco e pouco estabelecendo em Chicago. Tratava-se de trovadores brancos dedicados às «canções de protesto» como Woody Guthrie, antecessor de Bob Dylan, Pete Seeger e Joan Baez, de pianistas de *boogie-woogie* como Meade Lux Levis, Pete Johnson e Albert Ammons e de grupos como o de Louis Jordan e o do saxofonista Illinois Jacquet. Nos fins da década de quarenta, a cena estava preparada para o aparecimento do *rock and roll* e, de facto, a música que então se tocava nos guetos negros e nas

zonas rurais e cidades do Oeste Médio pouco se diferenciava da que trariam, nos princípios da década de cinquenta, os novos ídolos negros como Chuck Berry, Fats Domino e Little Richard, ou dos brancos como Bill Haley e os seus Cometas ou Elvis Presley.

Os «tranquilos anos cinquenta»

O *rock and roll* irrompe na cena musical norte-americana nos anos cinquenta, década bem mais cinzenta e conformista em que dominava a canção comercial de perfil Tin Pan Alley — apesar da lei judicial contra o monopólio da ASCAP — e da qual se pode afirmar com Roberto Muggiati que o «velho resistia»(1). Era a época em que o império norte-americano parecia todo-poderoso, apesar da Coreia. Porém a guerra havia terminado em 1953, o mesmo ano em que o maccartismo alcançava o seu ponto mais alto na sua histeria anti-comunista. Os Estados Unidos intervinham impunemente no Irão (1953), na Guatemala (1954), no Líbano (1958) e noutros países. A guerra-fria conduzida por Foster Dulles partilhava o primeiro lugar da propaganda norte-americana com o *slogan* sobre a «era de prosperidade interna» pretensamente propiciada pelo governo republicano de Eisenhower.

O temor, o desencanto e o conformismo eram os sentimentos dominantes, reflectidos na literatura dos *beatnicks*, os existencialistas do bairro nova-iorquino de Greenwich Village, a «geração derrotada» que tinha a sua Bíblia na novela *On the Road* de Jack Kerouac. No *jazz* impunha-se a sonoridade branca e o estilo introvertido denominado *cool*, enquanto os seguidores da herança de Charlie Parker, falecido em 1955, encontravam poucas oportunidades de trabalho. É neste quadro que surge o *rock and roll*, que proporcionou aos jovens uma válvula de escape para a sua frustração e rebeldia latentes. Ora, é esta mesma década que tenta ressuscitar o *establishment* norte-americano, a partir de 1973, ano da sua derrota definitiva no Vietname, com a intenção de deixar no esquecimento a conflituosa década dos anos sessenta sob o *slogan* do «regresso aos tranquilos anos cinquenta».

(1) Roberto Muggiati, *Rock, el Grito y el Mito*, Siglo XXI Editores, México, 1974.

De 1952 a 1954 triunfam Fats Domino, B. B. King, Guitar Slim e os Midnighters e em 1955 surge a verdadeira vaga do *rock and roll* que inclui Bill Haley, Chuck Berry, Elvis Presley e Little Richard. O que é que aconteceu realmente? Parece uma moda passageira, uma moda para adolescentes. Ninguém na altura ousou falar de rebelião, mas a verdade é que todos os aspectos relacionados com esta música fugiam ao controlo do *establishment*. Surgem protestos de sacerdotes das igrejas e de funcionários estatais; condena-se o aspecto «sexual» do *rock* e particularmente Elvis Presley.

Significativo das alterações ocorridas de então para cá é o que desta música diz, vinte anos depois, o crítico Jim Miller: «Hoje o *rock* é, antes de mais, e principalmente, um membro com plenos direitos do mundo norte-americano da indústria do entretenimento, muito bem recebido em Las Vegas e em Hollywood, na televisão e na rádio, nos lares e nos teatros... Os discos de *rock* dominam hoje a rádio.»(1) Tudo isto, apesar de o *rock and roll* escandalizar os pastores protestantes e pais de família da sociedade basicamente puritana dos anos cinquenta, não passava de uma brincadeira de crianças comparado com o que surgiria depois dos Beatles, quando se puseram em causa todos os valores tradicionais do *establishment* e os «bons cidadãos» tiveram de se confrontar com atitudes até então insólitas perante as questões sexuais, assim como perante posições francamente subversivas em política, tudo isso misturado com um ingrediente tão inesperado como o uso massivo e abertamente declarado de drogas de todo o tipo entre os adolescentes norte-americanos.

A música, os meios de massas e um escândalo económico

A difusão do *rock and roll*, assim como das duas músicas que constituem os seus antecedentes — e ingredientes — directos (*rhythm and blues* e *country-western*), foi possível graças à supressão legal do monopólio da ASCAP, conhecida pelo nome de uma rua: Tin Pan Alley(2). Ora, esta medida não alterou basicamente a

(1) Jim Miller, «Introduction», em *The Rolling Stone Illustrated History of Rock and Roll*, *ob. cit.*

(2) Veja-se o capítulo 3.

situação até 1949-1950, quando a televisão acabava de surgir e absorvia rapidamente o público de dramas, comédias e séries de aventuras. Os dois meios de massas mais afectados pela TV são o cinema e a rádio, adoptando cada um as suas medidas de defesa ou de contra-ataque (surgem o Cinerama e o Cinemascope) e a indústria do disco também se renova com os EPs e os LPs. A rádio conseguirá sair airosamente do desafio, especializando-se em diferentes tipos de música, recorrendo em particular à dos negros e à dos camponeses brancos das montanhas (*hillbillies*).

A emissora que iniciou a «revolução» da rádio capitalista foi a KOWH de Omaha, Nebraska, da cadeia Storz (que incluía emissores em Nova Orleães, Kansas City, Minneapolis e outras cidades). A mudança radical consistiu simplesmemte na supressão total do teatro radiofónico e das séries para criar uma nova grelha baseada exclusivamente em *música e notícias*, para além da publicidade, que ocupava um espaço ideal de, em média, dezoito minutos e meio por hora. Pouco depois, outras emissoras seguiram a grelha estabelecida pela modesta KOWH, a qual se manteve até hoje. O passo decisivo seguinte surgiria de outras emissoras locais, sobretudo do Médio Oeste, cujos directores e programadores (*disc jockeys*) conheciam o gosto popular das suas respectivas regiões(1). Entre eles destacar-se-ia Alan Freed, então da WJW de Cleveland, Ohio, criador do sistema dos «quarenta primeiros» (*Top Fourty*), que substitui o antigo *Hit Parade* e que parece ter sido o criador também do termo *rock and roll*(2).

Ao lançar esse termo (por sua vez extraído de velhas canções negras), Freed não procedia arbitrariamente. Com ele pretendia dissimular *que estava a patrocinar música negra para um público branco*, o que se teria tornado evidente se tivesse utilizado termos como *rhythm and blues*. Ora, o facto fundamental dessa época é precisamente a recepção cada vez maior de uma música basicamente negra para um público massivo composto por jovens da classe média branca.

(1) Alguns *disc jockeys* negros se destacaram, tal como o Professor Bop, de Shreveport; o *Jocky* Jack Gibson, de Atlanta, o *Sugar Daddy* de Birmingham. Entre os brancos, para lá de Alan Freed e Dewey Philips, destacavam-se *Poppa Stopps*, de Nova Orleães; Gene Nobles, de Nashville; Hunter Hancock, de Los Angeles, entre outros.

(2) John Morthland, «The rise of top 40 AM», na citada antologia da Rolling Stone Press.

Nos Estados Unidos da América, o fenómeno atingiu proporções nacionais, com o êxito fulminante de Elvis Presley, de Memphis, Tennessee, tornado famoso por uma pequena companhia de discos local, a Sun, cujo empresário, Sam Philips, enviava as suas gravações à emissora de rádio da própria cidade, dirigida por seu irmão Dewey Philips.

A música difundida por pequenas emissoras e empresas discográficas independentes de diversos Estados desafiou e derrotou o monopólio nova-iorquino da ASCAP, embora não sem luta. O poder dos monopólios, que se alarga até às mais altas esferas políticas de Washington, fez-se sentir nos fins dos anos cinquenta no que ficou conhecido como o «escândalo Payola» (de *pay*, pagar), que evidenciou as práticas de suborno aos *disc jockeys* e às emissoras de rádio por parte das empresas discográficas. Assim se faziam os grandes *hits* e se lançavam os novos ídolos. O escândalo rebentou em 1959, quando a ASCAP denunciou essas práticas perante um subcomité da Câmara dos Representantes e, apesar de se ter legislado contra a *payola*, decidiu-se finalmente lançar terra sobre o assunto, ao descobrirem-se envolvidos nele altas personalidades como o presidente da Comissão Federal de Comunicações de Washington. Tratava-se, no fundo, da velha batalha entre monopólios: de um lado a ASCAP e os grandes consórcios discográficos — Columbia, RCA Victor, Decca — e do outro as pequenas companhias supostamente independentes mas que de facto tinham deixado de o ser ao integrarem o seu próprio consórcio: a Broadcasting Music Incorporated, que mantinha um virtual monopólio sobre a música negra e camponesa e se tornava multimilionária com o *rock and roll*, que fundira as duas correntes(1).

E que tipo de música era esta?

No fim de contas, os monopólios continuaram a obter grandes lucros, embora os «grandes» tivessem de aceitar o *rock and roll* apesar dos «escrúpulos» que tinham tido. Ao não poderem esmagar os seus rivais mais pequenos, que além disso cresciam, tiveram de contratar músicos dos estilos antes proscritos e pagar-lhes mais. Tal

(1) John Morthland, «The payola scandal», na mesma antologia.

é o caso de Elvis Presley, típico jovem sulista, amante da música negra e da *hillbilly*, admirador de Marlon Brando e de James Dean, cujos diálogos no filme *Fúria de Viver* recitava de cor. Presley foi aos estúdios de Sam Philips em Memphis disposto a pagar a gravação de um disco para o oferecer à mãe. O resultado foi que ele e os seus músicos foram contratados pela empresa discográfica Sun, que gravava em exclusivo os seus discos e os enviava à emissora local de Dewey Philips, o outro irmão. O resto da história é bem conhecido. Porém, o facto a destacar é que a RCA Victor decidiu finalmente comprar a Philips o contrato de Presley, que em poucos anos ultrapassou todos os recordes de vendas; basta recordar que já com *Don't Be Cruel* e com *Hound Dog* Presley obteve o número um nas três modalidades em que a música popular norte-americana então se classificava: *pop*, *rhythm and blues* e *folk*.

A importância imediata do *rock and roll* está em que, quando o *establishment* racista pensava ter «branqueado» suficientemente o *jazz*, cuja vanguarda era, além disso, demasiado experimental para se tornar popular, expandia-se agora como um rio de pólvora uma modalidade baseada nos aspectos mais crus e elementares do *jazz* dos anos vinte e trinta, adoptada também por músicos e público da classe média branca. Ora, como se isto ainda fosse pouco, havia as atitudes despreocupadas e até provocatórias dos artistas *rock*. Voltava-se ao grito quase primitivo dos *ring shouts* negros e às frases ou articulações vocais sem sentido, como o *Be-bop-a-lula* de Little Richard, ou a sua maneira de iniciar um número com uma série de incoerências («*a wop bop alubop, a wop bam bum, tutti frutti...*», etc.). Mas, pior ainda, havia as frases de duplo sentido e as conotações obscenas no uso dos verbos *rock*, *roll*, *work* entre outros, que deram uma larga série de números como *Work with Me Annie* e *Roll with Me Henry*.

É caso para perguntar se havia algo de novo nesta música e em que consistia, de um ponto de vista estritamente musical. Não eram muitas as novidades: uma formação de uns seis ou sete músicos, com duas guitarras eléctricas, uma bateria que marcava exageradamente o segundo e o quarto tempos de cada compasso, um contrabaixo que repetia dois ou três padrões rítmicos, um piano e por vezes um saxe-tenor ao estilo de Illinois Jacquet, quase o único instrumento de sopro herdado do *jazz*. O padrão básico eram os doze compassos tradicionais dos *blues* com a sua harmonia típica (tónica-subdominante-tónica-dominante-tónica). À partida estava desde logo a parte cantada, contando com que as acrobacias vocais se acrescentassem às

danças, por parte dos próprios cantores e músicos (geralmente o cantor tocava guitarra).

Era simples, ou porventura simplista, embora vital e refrescante. Reassumia-se um passado ignorado ou obscurecido durante decénios pela sofisticada fábrica musical de Tin Pan Alley, com os seus convencionalismos e o seu puritanismo que os jovens já não suportavam. Quanto às letras das canções, caracterizavam-se por:

a) incoerência, até chegar ao puro disparate, ao absurdo ou ao que se considerava associado ao «grito primitivo»;
b) simplicidade, anti-sofisticação e mesmo por vezes um deliberado infantilismo;
c) alusões ao erotismo e à sexualidade;
d) alusões à vida quotidiana e contemporânea, com uma certa obsessão pelos *Cadillacs* e pela velocidade.

O mais completo representante desta primeira etapa do *rock*, tanto na letra das suas canções como no seu estilo guitarrístico, não foi propriamente Presley mas antes o negro Chuck Berry. Deste diz o crítico Robert Christgau:

> Berry foi o primeiro intérprete que, baseando-se nos *blues*, reclamou plenamente para si os truques guitarrísticos que os inovadores da música *country-western* tinham retirado dos negros para o seu próprio uso, vinte e cinco ou cinquenta anos antes. Ao acrescentar o som dos *blues* às rápidas passagens da música *country-western* e ao fundir tudo isto num *beat* de *rhythm and blues*, criou um estilo instrumental com um atractivo birracial(1).

Decadência, interlúdio, renovação

Apesar de tudo, o número que se pode considerar como símbolo dessa geração não foi de Berry nem de Presley, mas o *Rock around the Clock* de Bill Haley e dos seus Cometas, para cuja popularidade

(1) Robert Christgau, *Any Old Way You Choose It*, cap. 6: «Leaders and parking meters», Penguin Books, Baltimore, 1973.

contribuiu o filme *Blackboard Jungle*(1) (1955), sobre delinquência juvenil, no estilo dos filmes de Brando e de James Dean, mas que incluía pela primeira vez música de *rock and roll* como parte orgânica do contexto generacional. Outras figuras sobressaíram nesta etapa, como o grupo vocal negro dos Platters e o conjunto branco de Buddy Holly, que parecia destinado a uma brilhante carreira. No entanto, em 1958 toda a estrutura existencial-musical-comercial do *rock and roll* veio abaixo, cedendo o lugar a um interlúdio no qual a música *pop* de perfil mais convencional tomaria de novo a dianteira, ainda que assimilando alguns elementos do *rock*. Este interlúdio durou aproximadamente até 1963. Foi a época de uma série de cantores juvenis à maneira de Presley, embora mais próximos da velha escola dos *crooners* de 1940-1955 e sem nada que pudesse ofender os preconceitos puritanos dos seus pais nem do *establishment*: cantores banais como Pat Boone, Ricky Nelson ou Paul Anka. Que se tinha passado?

Alguns críticos atribuem-no a várias coincidências e sem dúvida que a sorte desempenhou algum papel. Por exemplo, em 1958 Bill Haley teve problemas com o seu grupo; Elvis Presley foi chamado para o serviço militar e utilizado pela propaganda chauvinista norte-americana como exemplo do «bom americano»; Chuck Berry, entretanto, via-se envolvido num processo que o levou à prisão, e Buddy Holly morreu num acidente de aviação. Ainda que não nos satisfaçamos com essa única explicação, de modo algum ousaremos propor outra. Deveremos, isso sim, ter em conta um facto que contribuiu para a paragem e o esquecimento temporário desta primeira vaga da música *rock*: a reorganização em novas bases do aparelho comercial, que alguns elementos da nova modalidade assimilavam, «suavizando-os» e suprimindo outros, enquanto adicionavam alguns dos velhos recursos da música comercial: secções de cordas, letras e orquestrações convencionais, etc.

Nesta etapa destacou-se a acção dos editores, autores e arranjadores do Brill Building de Nova Iorque, que lançou novas estrelas juvenis, mais compatíveis com as normas do *establishment*, e que recorria a uma velha prática dos editores: os chamados *covers*, versões mais sofisticadas, menos «cruas» de velhos números negros (sistema que agora também aplicavam a alguns *hits* dos primeiros

(1) Exibido em Portugal com o título de *Sementes de Violência*. (*N. do E.*)

roqueiros). Entre 1958 e 1963 ainda proliferaram «ressurgimentos» de estilos antigos. Na Europa Ocidental, sobretudo, voltavam a estar na moda velhas danças como o *charleston*, enquanto surgiam outras, real ou supostamente novas (*twist*, *madison*, *watusi*, *surf*, *jerk*, *shake*); a música *rock*, cuja moda chegou tardiamente à Europa, sobreviveu aqui melhor, durante este interlúdio, por vezes com novas etiquetas como *ye-ye* ou *go-go* e produziu ídolos como o cantor francês Johnny Hallyday. Foi precisamente na Europa que se cristalizaria uma nova onda da música *rock*, o que proporcionou por sua vez o ressurgimento da mesma nos Estados Unidos a partir de 1963, ano do fenómeno que os norte-americanos chamariam, com um misto de ironia e despeito, «a invasão britânica».

A explosão *rock* dos anos sessenta

Depois do primeiro arranque na década de cinquenta — os anos da guerra-fria — e do interlúdio 1958-1963, a música *rock* ressurge nos anos sessenta sob o signo do quarteto britânico The Beatles, desta vez sob os efeitos de uma «guerra quente». Se os gostos e atitudes do jovem norte-americano médio tinham ido mudando nos últimos dez ou vinte anos, os acontecimentos dos finais dos anos cinquenta e da década de sessenta seriam capazes de modificar mesmo as opiniões políticas de grande número de jovens da classe média branca, pelo menos quanto a questões centrais como os direitos civis dos negros e a guerra do Vietname. Uma evolução semelhante, ainda que não idêntica, ocorria na Europa Ocidental.

Se os cidadãos norte-americanos aplaudiram a agressão à Coreia em 1950-1953 e se mostraram indiferentes perante os acontecimentos do Irão, Vietname do Sul e Guatemala em 1953-1954, já em 1958, enfraquecido o fantasma do senador McCarthy, escarneciam do ridículo alarde de força no Líbano. Além disso, em 1957, a União Soviética tinha posto em órbita o primeiro *Sputnik*. Em 1959, triunfou a Revolução Cubana e, a partir dela, tornar-se-iam constantes os descalabros do imperialismo. Desde 1960 que se desenvolve o processo de descolonização da África e, em 1961, começa a «escalada» norte-americana no Vietname. Mas, além disso, nesses anos a luta do povo afro-norte-americano pelos seus direitos civis adquiria proporções desconhecidas até então e essa luta repercutir-se-ia por sua vez na de outras minorias oprimidas como os

porto-riquenhos, mexicanos e índios norte-americanos. Ora, se o fenómeno catalisador na mudança de atitude de milhares e milhares de jovens foi a guerra do Vietname, no plano musical foi-o a rebelião do povo negro, cuja música impregna toda a vida cultural nos Estados Unidos e tem estado condicionada sempre à luta social e política naquele país.

Em 1963 existia uma ruptura entre a música e a acção sociopolítica, apesar das canções de protesto de militantes revolucionários então muito isolados, que usavam como arma de luta os *blues* rurais e a música *folk* camponesa. Os meios de massas impunham de novo os padrões comerciais, embora já dificilmente se pudesse falar de autênticos ídolos juvenis; no lugar que anos atrás tinham ocupado James Dean e Elvis Presley havia agora um vazio, que nem sequer podia ser preenchido pelos ídolos tradicionais do cinema. O autor e cantor Bob Dylan dizia que os adolescentes da sua geração já não acreditavam nos *cowboys* e nos restantes velhos heróis de Hollywood, «que passam a vida a dizer-te o que tens que fazer». Ao contrário, como outros milhares de jovens, Dylan identifica-os com o *establishment* paternalista e descarregará contra eles o seu ressentimento: «todos eles acabarão mortos pelos índios»(1).

Os pedreiros de Liverpool

Entretanto, na Europa Ocidental produzia-se um *boom* económico que enriquecia cada vez mais os ricos, sem resolver os problemas das massas trabalhadoras. Talvez se tivessem sarado já as feridas da Segunda Guerra Mundial, embora persistissem os vestígios da Doutrina Truman e do Plano Marshall, principais instrumentos dos norte-americanos para colonizar os velhos impérios europeus durante o pós-guerra, com o pacto da OTAN como testa de ferro dos interesses económicos dos Estados Unidos da América. A Grã-Bretanha convertia-se no «grande porta-aviões europeu para os planos de guerra do Pentágono», no dizer do publicista norte-americano Victor Perlo(2). Um papel preponderante na estratégia

(1) Roberto Muggiati, *ob. cit.*

(2) Victor Perlo, *El Imperialismo Norteamericano*, Editora Política, Havana, 1963.

belicista era confiado à Alemanha Ocidental do revanchista Konrad Adenauer e do seu ministro Ludwig Erhard, que se apresentavam como sendo os autores do suposto «milagre económico» da RFA(1). Sem dúvida que, de toda a Europa Ocidental, a Alemanha Ocidental foi o país das «vacas gordas», para o qual afluíam trabalhadores portugueses, espanhóis, gregos, italianos e, no caso que aqui nos interessa — a música —, de todos os países capitalistas. Esta situação subsistiu até 1965, ano em que o «milagre» começou a enfraquecer.

Hamburgo era o centro a que acorriam os músicos de toda a parte, o grande empório do tráfico comercial, da vida nocturna, da prostituição e de tudo o que costuma acompanhar estes *booms* capitalistas. Para os músicos, e particularmente para os grupos britânicos que então invadiram os Estados Unidos da América, era «uma encruzilhada, um campo de ensaio, uma escala fundamental para o assalto seguinte à América do Norte», como assinala o crítico Lester Bangs. Isto foi verdade sobretudo para os Beatles, quarteto que John Lennon e Paul MacCartney formaram e a que se agregaram o guitarrista George Harrison e o baterista Pete Best, que no regresso de Hamburgo para Londres foi substituído por Ringo Starr. Era a época em que proliferavam os grupos de «rebeldes sem causa» (os *teddy boys* na Inglaterra, os *provos* na Holanda, etc.). Os que integravam o que logo após foi o quarteto mais famoso do mundo provinham da industrializada Liverpool, durante três séculos erguida sobre o sangue de milhões de escravos africanos, «essa brutal, suja cidade sobre o rio Mersey»(2). Criados num meio proletário ou semiproletário, estes jovens vacilariam por um momento entre a rebelião contra o mundo burguês que os asfixiava e a aspiração a integrarem-se com direitos próprios nesse mundo. Ora, embora triunfasse a segunda opção, sempre ficaria um fundo de ressentimento contra as classes altas e os seus convencionalismos ancestrais, mais rígidos que nos Estados Unidos.

A sua identificação com os meios proletários reflecte-se no primeiro nome que deram ao grupo, os Quarrymen, que significa literalmente canteiros, pedreiros, trabalhadores de uma pedreira.

(1) E. N. Dzelepy, *El Mito Adenauer*, Ediciones Era, México, 1961.

(2) Lester Bangs, «The British invasion», na citada antologia da Rolling Stone Press.

Mudaram-no posteriormente para Johnny and the Moondogs, em seguida para Silver Beatles e finalmente para The Beatles. Especulou-se muito sobre a origem deste nome, adaptação de *beetle*, que significa *escaravelho* e se usa para designar outros coleópteros assim como qualquer objecto que sirva para pisar na terra; empregado como verbo significa, entre outras coisas, *sobressair*. Porém, a explicação parece ser mais simples. John e Paul discutiam frequentemente sobre as suas preferências: Chuck Berry, Little Richard, Elvis Presley... George Harrison revelou-lhes o malogrado Buddy Holly e, por sugestão sua, imitaram o nome do grupo de Holly, The Crickets (Os Grilos), mudando simplesmente de insecto. A alteração do segundo *e* deve-se provavelmente ao desejo de aproveitar as conotações da palavra *beat* (tempo de um compasso, pulsação, latido, golpe, golpear, derrotar, mas também derrotado, palavra-chave dos *beatnicks* nova-iorquinos da «geração derrotada» da época de Presley(1).

No seu regresso à Inglaterra, os Beatles tornaram-se especialmente famosos sobretudo desde que se uniram ao sagaz empresário Brian Epstein. Em 1963, tornavam-se famosos com *Love Me Do* e *Please Please Me*. Nesse mesmo ano, o Império de Sua Majestade Britânica, que tinha perdido já as suas principais colónias, perturbava-se com o escândalo «Caso Profumo», mistura de espionagem e pornografia que custou o lugar ao primeiro-ministro Harold MacMillan e a perda do poder político ao Partido Conservador. Nesse mesmo ano se escutaram os primeiros discos do quarteto britânico nos Estados Unidos da América, embora o seu triunfo ali não chegasse antes de Fevereiro de 1964, quando apareceram pessoalmente no Ed Sullivan Show da TV e obtiveram, no mês seguinte, o primeiro lugar na venda de discos com *I want to Hold Your Hand*, apoiados por cinquenta mil dólares que a empresa discográfica Capitol gastou em propaganda. Em Março, os jovens norte-americanos começavam a deixar crescer os cabelos e em Abril saía nos Estados Unidos o LP *Meet the Beatles* e cinco dos seus números ocupavam os primeiros cinco lugares em popularidade. A música *rock* renascia nos Estados Unidos por obra e graça de um grupo inglês, a que em breve se seguiriam outros, e particularmente o quinteto dos Rolling Stones.

(1) Greil Marcus, «The Beatles», *ibidem*.

Um herói cultural que se despolitiza

A música *pop* norte-americana não tinha nada melhor para oferecer à juventude excepto os músicos anticomerciais, cultores do folclore camponês ligado à canção de protesto que, por razões óbvias, não interessavam aos meios de comunicação social. Apesar disto, Bob Dylan e Joan Baez tornaram-se ídolos, percorrendo o país para cantar em universidades e outras escolas, acompanhados apenas pelas suas guitarras sem amplificação. As suas canções reflectiam o estado de espírito dos jovens nesses anos em que o presidente Kennedy mantinha já quinze mil «assessores» no Vietname e começava a fazer-se sentir em todo o país o movimento do povo negro. O assassínio do próprio presidente e a farsa judicial da Comissão Warren exercem um efeito desmoralizador sobre os Estados Unidos, semelhante ao do «Caso Profumo» na Inglaterra. Ora, em 1964, o presidente Johnson fabrica o «incidente de Tonkin» como pretexto para iniciar bombardeamentos massivos contra a República Democrática do Vietname. Os estudantes começam a queimar os seus boletins de recrutamento(1).

Dylan converte-se em «herói cultural» da juventude norte-americana ao expressar nas letras das suas canções as inquietações da sua geração. Os seus admiradores esgrimem outros dois argumentos a seu favor: de inegável originalidade, a sua música inscreve-se dentro de uma tradição genuinamente popular que, além disso, emprega os meios mais simples (voz, guitarra e harmónica) e recusa todo o espalhafato sonoro da música comercial e do próprio *rock*. As suas canções épicas empregam a gíria legada pelos «rebeldes» dos anos cinquenta — *Subterranean Homesick Blues* continua a linha do livro de Kerouac *The Subterraneans* — mas, por sua vez, criam novas palavras de ordem. Segundo Roberto Muggiati, a organização clandestina Weathermen retirou o nome de um verso de Dylan: «*You don't need a Weatherman to know which way the wind blows*» «não necessitamos de um meteorologista para sabermos de que lado sopra o vento»(2). A verdade é que nesses anos se foi formando uma verdadeira auréola de lenda à volta do cantor. No entanto, o próprio

(1) Veja-se a nossa «Cronología de un pueblo heroico», em *Revolución y Cultura*, n.º 37, Havana, Setembro de 1975.
(2) R. Muggiati, *ob. cit.*

Bob Dylan, ídolo dos estudantes, sentiu que algo de novo ocorria na música quando um dia de 1964 ligou a rádio, atravessando o deserto rumo à Califórnia, numa camioneta. «Isto era algo que antes nunca tinha acontecido», comentou depois: oito dos primeiros dez números preferidos pelo público norte-americano eram dos Beatles(1).

Diferentemente de Dylan, os quatro «pedreiros» nunca pretenderam, ao lançar-se na cena musical, fazer nenhum tipo de política. Para lá da sua recusa instintiva dos valores das classes altas da Inglaterra, neles não havia uma verdadeira consciência política, ainda que a própria dialéctica dos factos os fizesse adoptar algumas posições definidas, como condenar a agressão norte-americana contra o Vietname e o racismo na África do Sul e em todas as partes do mundo (atitude lógica em músicos ingleses cujos ídolos eram músicos negros norte-americanos). No entanto, os Beatles eram, antes de mais, artistas, autênticos representantes da velha tradição inglesa do *music hall*. Quando a situação amadureceu para uma consciencialização política, eram já demasiado famosos. Lennon tratou de traçar uma norma com o seu número *Revolution*, mas cedeu logo perante Brian Epstein e substituiu o conteúdo subversivo por outro, conformista, na segunda versão. Posteriormente, a sua *Revolution Number Nine* não foi senão uma mescla de sátira, snobismo e retórica *pop*, ainda por cima de escasso valor musical(2). Ao mesmo tempo — e isto não deixa de ser um mérito para artistas *rock* tão bem-sucedidos —, sobretudo dois deles, Harrison e o próprio Lennon, alargavam os seus horizontes culturais, ainda que algo ávidos e deslumbrados, e interessaram-se pela música barroca, pela electroacústica e por outras tendências musicais contemporâneas (Stockausen, Cage), pela poesia surrealista e por James Joyce (no caso de Lennon) e pela música hindu e as práticas ioga (sobretudo Harrison).

Por sua vez, Bobby Dylan não podia conformar-se com o admirar dos Beatles sem os emular e lançou-se no estrelato «em grande», apoiado por um grupo *rock* e pela indústria do disco. O grupo chamou-se simples mas arrogantemente The Band e, por um momento, contou com o talentoso organista Al Kooper, mais tarde fundador de Blues Project e de Blood, Sweat and Tears (Sangue, Suor e Lágrimas). Desde então, isso custou a Dylan a perda dos mais

(1) G. Marcus, *ob. cit.*
(2) Veja-se o capítulo 2.

politizados dos seus admiradores e dos que ingenuamente confiavam na utopia pseudo-revolucionária e pseudomística que se corporizou nos *hippies*. Tinha-se chegado a exagerar as potencialidades revolucionárias de Dylan e de Joan Baez, ao ponto de um ensaísta como Roberto Muggiati chegar a colocá-los como continuadores da linha política de Henry D. Thoreau, Tolstoi, Ghandi e Martin Luther King(1). No entanto, o próprio Dylan diria mais tarde: «Não defendo a causa de ninguém» e explicaria a sua frágil, para não dizer inexistente, ideologia política com as palavras seguintes: «Não há esquerda nem direita, apenas há em cima e em baixo; digo-lhes que a política não existe.» (*Sic.*)(2) Um crítico de música *rock* mais realista e menos pedante do que a maioria, John Landau, assinala: «O que os fanáticos de Dylan não compreendiam era que Bob Dylan jamais tivera ideias políticas.»(3)

Rebelião, diversão ou... dinheiro

Ora, se os Beatles e Dylan careciam de ideias políticas definidas, o que eram então? Fundamentalmente, excelentes artistas no mundo do espectáculo musical. Porém, nos anos da sua ascensão à fama existia de facto uma situação político-social explosiva e um enorme descontentamento entre os jovens dos países capitalistas industrializados que, paradoxalmente, tinham adquirido um poder aquisitivo muito maior que o dos adolescentes das gerações anteriores. Tal paradoxo foi precisamente o que o sistema aproveitou para neutralizar a rebeldia. Porque embora tivesse havido uma aproximação entre a música *rock* e as inclinações esquerdizantes de milhares de jovens, não existia uma clara consciência política e muito menos uma teoria revolucionária — sem a qual não há verdadeira prática revolucionária, como ensinara Lenine, com o seu génio habitual.

Ao complexo industrial e militar norte-americano bastou o uso de dois recursos fundamentais: o aproveitamento da música e de outros fenómenos culturais com fins diversionistas e a «vietnamização» da guerra na Indochina, promovida por Nixon a partir de 1970(4).

(1) R. Muggiati, *ob. cit.*
(2) Ralph Gleason, «Like a rolling stone», em *The American Scholar*, 1967.
(3) John Landau, «John Wesley Harding» em *Crawdaddy*, 1967.
(4) Veja-se a nossa citada cronologia. Sobre a resistência contra a guerra

A confusão à volta do significado do *rock* como fenómeno social, em vez de esclarecida, foi agravada por críticos e teóricos norte-americanos e europeus cujo pedantismo cultural concorre com as suas posições anarquizantes ou francamente reaccionárias. Assim se abusou de todos os lugares-comuns sobre uma suposta «revolução cultural» dos jovens (Ralph Gleason) ou de uma «contracultura», se definiu como uma «espécie de anarquismo visceral» (Jonathan Eisen), se associou às teorias psicanalíticas de Herbert Marcuse e, mais tarde, às do inglês Ronald D. Laing e à sua escola da «antipsiquiatria» (1), se «baralharam» todas as utopias individualistas e anarquistas, velhas e novas, se recorreu às teorias místicas orientais e às drogas alucinogéneas de efeitos «visionários», segundo os ensinamentos do desconcertante professor Timothy Leary e dos novos profetas dos meios de massas e da «cultura planetária», como Marshall McLuhan.

Enfim, criou-se uma miscelânia entre *rebelião* e *evasão* (ou *diversão*), o que faz dizer com bastante sensatez ao jornalista Robert Christgau, perante o preterir do primeiro pelo segundo, que a diversão era, afinal, «o único valor praticável na utopia de Peter Pan do Sonho Americano» (2). Ora, quem a poderia proporcionar melhor que a multifacetada indústria do entretenimento, disposta a difundir tanto canções de protesto como poesia clássica, Bach e Beethoven, música do pior estilo comercial ou pornografia, tudo com o objectivo primordial de obter lucros económicos? As novas técnicas de publicidade e manipulação convertiam qualquer coisa em *mercadoria* e ao mesmo tempo em *diversão*. Deste modo, tanto a cultura como a «contracultura» se convertiam em simples veículo de diversionismo.

Esperar posições políticas concretas dos famosos ídolos do *rock* é, pelo menos, um pouco ilusório. Se, por exemplo, os Beatles, adoptaram em alguns momentos atitudes positivas e imediatamente

genocida, veja-se o nosso artigo «La consigna en EE. UU.: ¡No a la guerra!», em *Juventud Rebelde*. Havana, 13 de Dezembro de 1967.

(1) O famoso livro de Herbert Marcuse *Eros y Civilización* chegou a converter-se na Bíblia dos propagandistas da «Revolução Sexual». Do britânico H. D. Laing, talvez o texto mais importante seja *The Politics of Experience*, Ballantine Books, Nova Iorque, 1971. No entanto, o propagador do termo *antipsiquiatria* parece ter sido David Cooper, também inglês, com o seu livro *Psychiatry and Anti-Psychiatry*. O terceiro componente desta corrente é A. Esterson.

(2) Robert Christgau, *ob. cit.*

se desentenderam com a política, devemos abordar a questão de outro ângulo. O fundamental, para nós, é conhecer até que ponto os seus valores artísticos correspondem ou não a uma concepção da vida, que poderíamos encontrar mais ou menos explícita nos *textos* das suas canções e nos *contextos* dos próprios recursos técnicos e estéticos que manipulam a sua música. Sem de modo algum esgotar a questão, limitar-nos-emos a uns quantos exemplos para tentarmos situá-los numa dimensão mais de acordo com a realidade. Um exemplo típico é *Money*, um dos seus primeiros êxitos, versão cantada por John Lennon, de um número original dos norte-americanos Gordy e Strong (referir-nos-emos adiante ao primeiro). O cinismo da letra torna-se ao mesmo tempo uma sátira contra a velha hipocrisia puritana das canções de Tin Pan Alley. Nela diz-se: *As melhores coisas da vida são grátis/ mas podem-se deixar aos pássaros e às abelhas/ dêem-me dinheiro, um montão de dinheiro/ eu quero ser livre!* (1). O próprio estilo incisivo de Lennon e o estribilho que os outros cantam («isso é o que eu quero!») contribuem para reforçar a convicção de que essa é pelo menos parte essencial da filosofia dos Beatles.

Outro exemplo definitivo é *All You Need Is Love (Tudo o Que Precisas é Amor)*, que segundo Roberto Muggiati procede da mesma fonte que o famoso lema dos *hippies*: *Make love, not war*; essa mesma fonte comum parece ser um velho *blues* negro do Sul que diz literalmente: *Eu não quero ser escravo/ Eu não quero trabalhar todo o dia/ Eu não quero que me sejas fiel/ Quero apenas fazer amor contigo* (2). Os seguidores de Marcuse dirão que se trata da rebelião do «princípio do prazer» contra o «princípio da realidade». Canções posteriores dos Beatles, como *Why Don't We Do it in the Road*, confirmariam que lado a lado com a filosofia do «vamos divertir-nos» há uma atitude de recusa das convenções da sociedade burguesa. Mas não pode negar-se que há também certo derrotismo ou conformismo perante a possibilidade de mudar efectivamente essa sociedade. Nem é menos verdade o que o comentarista Richard

(1) *The best things in life are free / but you can keep'em for the birds and bees / now give me money / a lotta money / I want to be free!* Segundo tudo parece indicar, este número é uma paródia de uma velha canção de perfil Tin Pan Alley intitulada *Best Things in Life Are Free.*

(2) *I don't want to be no slave / I don't want to work all day / I don't want you to be true / I just want to make love to you.*

Morton considera, quando assinala que os Beatles «nunca se desviaram muito dos limites estritos da canção romântica», precisando que «os momentos centrais da sua obra se baseiam na nostalgia e na extravagância, duas tradições consagradas da Inglaterra burguesa»(1). Com efeito, os clássicos temas românticos da «solidão» e da «necessidade de amor», juntamente com a nostalgia pelos dias da juventude já passada (*Yesterday*), são parte inseparável do repertório dos Beatles.

Da diversão à provocação: os Rolling Stones

Muitas das críticas aos Beatles, ainda que bem fundamentadas, fizeram-se para defender os seus principais concorrentes: os Rolling Stones, que durante algum tempo pareceram encarnar a alternativa proletária face aos antigos «pedreiros». Estes cinco músicos (Mick Jagger, Keith Richards, Bill Wyman, Charlie Watts e Brian Jones) retiraram o seu nome, segundo parece, de um antigo número de outro músico negro: o *Rolling Stones Blues*, de Muddy Waters, empregado também por Bob Dylan para o título da sua canção *Like a Rolling Stone*. O termo foi bem-sucedido e foi adoptado por uma das principais revistas *rock* (*Rolling Stone*), hoje convertida em importante casa editora(2).

A realidade é que os Stones provinham de um meio menos proletário, mais classe média, do que os Beatles, mas especializaram-se na agressividade, no exibicionismo e na provocação, tanto nos seus números (*I Can't Get no Satisfaction*) como no seu comportamento pessoal, desde as suas origens até à época em que os Beatles se tornavam mais «respeitáveis», eram recebidos pela rainha e apareciam na TV, ao lado de personalidades da arte como Alexander Calder, Van Cliburn e Joan Miró. Os comentaristas que preferem os Stones alegam que enquanto os Beatles abrandavam na sua sátira social, os seus coetâneos propugnavam a violência e as lutas de rua e apresentavam uma a seguir à outra as suas «canções de ódio» (*hate songs*), principalmente dirigidas contra os ricos. Numa

(1) Richard Morton, «Comment», em *New Left Review*, incluído na citada antologia da Rolling Stone Press.

(2) *Rolling stone* não só pode significar «pedra rolante» mas designa também um cilindro de pedra para aplanar a terra, o que constitui outra semelhança — coincidência? — entre o segundo grupo britânico e os Beatles.

das suas primeiras canções apresentavam a sua razão de ser — e a de muitos — em dois versos que diziam: *Que pode fazer um rapaz pobre/ A não ser cantar numa banda de rock and roll?* Factos como esse prestavam-se a uma errónea identificação com o proletariado britânico a que nos referimos. A comparação inevitável com os Beatles chegava por vezes à emulação consciente, como quando estes deram a conhecer o seu *Let It Be* e os Stones respodiam com o seu *Let It Bleed*(1).

Não satisfeitos com as palavras e a música, mais directa e simples, provenientes de Chuck Berry e outros velhos músicos afro-norte-americanos, os Stones passaram à acção. Mas não foi precisamente uma acção política, pelo contrário, correspondia a um individualismo sensacionalista e a um exibicionismo doentio: desde o *travesti* provocante do cantor Mick Jagger até à sentença de prisão contra dois membros do grupo por posse de drogas e escândalo. Sobreveio imediatamente a morte de Brian Jones, afogado numa piscina. Porém, o momento culminante dessa carreira desenfreada por um caminho equívoco foi o tristemente célebre festival de Altamont, na Califórnia: quatro mortos, incluindo um jovem negro assassinado a punhaladas pelos Hell's Angels, jovens arruaceiros brancos, enquanto um «afortunado» operador de imagem filmava a cena e os Rolling Stones interpretavam um número intitulado *Sympathy for the Devil*.

É verdade que os Hell's Angels não foram levados a Altamont pelos Stones, mas pelo grupo norte-americano dos Grateful Dead, que actuaram e em parte organizaram o festival, encomendando as tarefas de «vigilância» aos arruaceiros californianos(2). Ora, o guitarrista Keith Richards declarou mais tarde: «O acontecido em Altamont, isso, só a nós, os Stones, nos poderia ter acontecido, enfrentemos o facto. Isso não acontece aos Bee Gees nem a Crosby, Stills and Nash.» O crítico Robert Christgau assinala com razão que, apesar das afinidades entre os dois maiores grupos britânicos, os Beatles mantinham um optimismo ingénuo baseado na diversão, no jogo, no absurdo e na simples teoria, enquanto os Rolling Stones se distinguiam pelo seu cru e frio cinismo, por um «antiutopismo» que se tornava um verdadeiro veneno quando era inoculado aos crédulos

(1) Robert Christgau, *ob. cit.*

(2) *Ibidem*.

hippies, herdeiros, no fundo, da velha utopia da classe média branca do «Sonho Americano». Os *hippies* foram imediatamente manipulados pelo sistema de acordo com o seu desejo, juntamente com toda a sua «contracultura», que se reduzia à prática maciça da atitude boémia fim de século dos Baudelaire e dos Verlaine, mais a intenção, fracassada de antemão, de criar ilhotas comunitárias na mais desapiedada sociedade capitalista que a história conheceu.

Mesmo uma modesta relação dos grupos *rock* surgidos nos Estados Unidos da América e na Grã-Bretanha logo depois do triunfo dos Beatles em 1963-1964 seria interminável. Entre os britânicos, destacaram-se Eric Burdom e os seus Animals (continuação do «bestiário» *rock*). Em breve surgiam The Doors, que retiravam o seu nome do livro de Aldous Huxley *The Doors of Perception* sobre o uso e o abuso das drogas alucinogéneas. Sobre este grupo dizia um comentarista que, se os Stones representavam a obscenidade, os Doors eram verdadeiramente a encenação do horror(1). Outro grupo britânico, The Move, foi processado pelo primeiro-ministro trabalhista Harold Wilson por difamação. Outro ainda, The Who, conseguiu canalizar os impulsos autodestruidores da «contracultura» *rock* na sua canção *My Generation*, da qual um dos versos proclamava: *Espero morrer antes de chegar a velho*. Encabeçados pelo guitarrista Peter Townshend, os Who especializaram-se na edificante rotina de destruir todos os seus instrumentos no final de cada *show*, acto que repetiram na sua primeira apresentação nos Estados Unidos, durante o Festival de Monterrey, Califórnia, em 1967, provocando o desejo de emulação do guitarrista negro Jimmi Hendrix. Depois da manifestação sadomasoquista dos The Who, actuaram os Grateful Dead, e a seguir Hendrix, que a todos superou musicalmente mas terminou com um acto circense de mau gosto ao incendiar a sua guitarra e ao lançá-la ao público(2).

A «onda» de São Francisco

Nos Estados Unidos, a Califórnia converteu-se em centro dos *hippies*, e cujo principal foco foi sem dúvida o Bairro Haight-Ashbury de São Francisco, sem esquecer o bairro negro de Fillmore

(1) Lester Bangs, «The Doors», na citada antologia da Rolling Stone Press.
(2) Robert Christgau, *ob. cit.*

e o multi-racial de Sausalito, no porto. Foi em São Francisco que se gerou a nova vaga *rock* norte-americana, sob a influência dos britânicos, tal como antes estes tinham sido influenciados pelo *rock and roll* norte-americano dos anos cinquenta. Ora, a Califórnia foi a sede dos mais importantes e escandalosos festivais *pop* e *rock*: o de Monterrey em 1967 e os de Woodstock (auge da utopia) e de Altamont (fim da utopia), ambos em 1969. Nesse mesmo ano celebraram-se outros dois festivais importantes na Grã-Bretanha: o de Hyde Park, dos Rolling Stones, e o de Bob Dylan na ilha de Wight. Woodstock contou com meio milhão de assistentes, Wight com um quarto de milhão e o de Altamont com trezentos e cinquenta mil. O saldo final dos festivais foi violência, drogas, promoção fraudulenta, colapso da utópica «contracultura» e... um grande negócio para os promotores(1).

Mas voltemos ao furor desencadeado pelos Beatles em 1964, ao actuarem como detonadores do *rock* norte-americano. Surgem grupos em todo o país, com São Francisco como centro principal. Em 1965, Dylan começa a sua etapa *rock*; os Beatles gravam o seu LP *Revolver*; os Rolling Stones causam furor; surgem os Grateful Dead e os Mamas & the Papas no Bairro Haight-Ashbury; o professor Timothy Leary converte-se publicamente no propagandista do LSD; surge o movimento negro do *soul rock*, ao qual haveremos de nos referir noutro lado, assim como o consórcio discográfico negro, a Tamla-Motown. A cena está preparada para a utopia *hippie* cujos ingredientes são: *amor*, *paz*, *música*, *rock*, *LSD* e *budismo Zen*. Condena-se o sistema capitalista e iniciam-se experiências comunitárias mas, por razões óbvias, os ingredientes da «contracultura» são muito fracos para combater o capitalismo e muito propícios para a evasão e a autodestruição.

Os primeiros grupos de São Francisco, meio *hippies* eles próprios, recusam e combatem o comercialismo. Do mesmo modo ignoram sindicatos e empresário; estabelecem-se numa base comunitária e actuam gratuitamente. A qualidade da música é o que menos importa: o director do grupo Charlatans não é músico mas desenhador e concebe um concerto *rock* como uma «viagem visual»; o Quicksilver Messenger Service toca de graça em qualquer lado e

(1) John Morthland, «Rock festivals», na referida antologia da Rolling Stone Press.

quando cobram por um contrato riem-se por um empresário lhes ter pago pelo barulho que fizeram. Alguns têm textos revolucionários, como os MC-5 ou os Jefferson Airplane. Porém, todos coincidem nos nomes invulgares, satíricos, ou que mais parecem fórmulas cabalísticas ou de anúncio publicitário, com afinidades com a pintura *pop* que por essa altura fazem artistas como Oldenburg, Lichtenstein e Andy Warhol. A lista seria interminável: Big Brother & the Holding Company, Mystery Train, Final Solution, Great Society, Moby Grape, Mother Earth, Monkees... De outras partes do país chegaram grupos mais profissionais como o de Joe Mac Donald, cujas canções políticas no estilo de Woody Guthrie se misturam agora com as sonoridades *rock* do seu grupo Country Joe & the Fish. Pouco a pouco, o nível dos californianos vai melhorando, apesar de poucos terem sobrevivido. Os que o conseguiram tiveram de abandonar as suas utopias colectivistas e converter-se em meros profissionais da música, dentro do mercado do *show business*(1). Era a segunda viragem na história da música *rock*. No entanto, ainda não era certamente a última.

O *rock* e a rebelião dos afro-norte-americanos

A assimilação do *rock* pela música *pop* comercial, com a consequente perda das suas melhores qualidades, é um largo processo que apresenta vários ciclos semelhantes, um dos quais parece estar na sua etapa final. Porém, no ano de 1969, quando se começa a desmoronar a frágil utopia da «contracultura» *rock*, ainda havia muito que percorrer. Não se pode esquecer que permanecia relativamente incólume e em plena efervescência a principal fonte de vitalidade da música norte-americana: o povo negro.

Referimo-nos já a alguns factos importantes no mundo do *rock* durante o ano-chave de 1965. Omitimos, porém, dois factos extramusicais de enorme importância no plano sociopolítico e de excepcional repercussão no mundo inteiro: o assassínio do dirigente afro-norte-americano Malcolm X e o levantamento do gueto negro de Watts, em Los Angeles, Califórnia. Existia, como sabemos, uma grande tradição de luta do povo negro pelos seus direitos, indissolu-

(1) Charles Perry, «The sounds of San Francisco», na mesma antologia.

velmente ligada à sua música(1). Diversas organizações iam liderando essa luta desde os princípios do século, desde a NAACP, fundada por W. E. B. Du Bois, passando pela SCLC do reverendo Martin Luther King, até à CORE, aos Black Muslims, ao SNCC e aos Black Panthers nos anos sessenta. Ora, entre as personalidades cimeiras do mundo negro há que colocar indubitavelmente Malcolm X e Martin Luther King, assassinado três anos mais tarde (1968), em Memphis, a mesma cidade sulista que vira surgir a superestrela Elvis Presley. Apesar de tudo, o mundo *pop* e as grandes batalhas políticas por vezes parecem pertencer a duas galáxias distintas. Afinal quem, na eufórica multidão dos utópicos *hippies* que acorreram ao Festival de Monterrey em 1967, poderia suspeitar que muito perto dali estavam os tétricos muros da prisão de Soledad que mantiveram prisioneiro George Jackson até ao seu infame assassínio pelos esbirros de Ronald Reagan?(2)

Que repercussão teve na música a rebelião negra que agitou todo o país, como expressão decisiva de uma consciencialização do povo afro-norte-americano? No *jazz*, a repercussão foi imediata e directa (com os estilos conhecidos como *hard bop*, *roots* e *free jazz*) e os mais destacados *jazzistas* permanecem desde então vinculados à luta política(3). No terreno da música *pop* e *rock* também se fez sentir o peso dos factos políticos: o fenómeno musical mais importante, verdadeira reafirmação das raízes culturais africanas, foi a chamada música *soul*, que imediatamente originou a variante conhecida como *soul rock* (por vezes simplesmente denominada *rock negro*). Basicamente, o *soul* pertence à tradição dos *spirituals* que se perpetuou nas *gospel songs* (canções evangélicas). Nos anos cinquenta renovou-se o interesse por esta música e sobretudo por dois intérpretes excepcionais: Sister Rosetta Tharpe e Mahalia Jackson.

(1) Veja-se o capítulo anterior.

(2) Sobre a luta do povo afro-norte-americano há uma extensa bibliografia, da qual citámos alguns títulos no capítulo anterior. Em Cuba editou-se uma antologia, *Now: el Movimiento Negro en Estados Unidos*, Instituto Cubano del Libro, Havana, 1967. Veja-se ainda Angela Davis, *Autobiografia*, Editorial Ciencias Sociales, Havana, 1977.

(3) Músicos de *jazz* como Charles Mingus, Ornette Coleman, Albert Ayler, Archie Shepp, Charles Haden e muitos outros mantiveram uma atitude revolucionária consequente (o contrário é aqui a excepção). Veja-se Rob Backus, *Fire Music; a Political History of Jazz*, Vanguard Books, Chicago, 1976.

A música *soul* surge da fusão entre os *gospel songs* e os *blues*, duas das tradições mais respeitáveis da música negra norte-americana, e alcança o seu apogeu em 1968, embora já na década de cinquenta existisse uma corrente de *rhythm and gospel* (mistura de *gospel* e *rhythm and blues*) e, já em 1952, os Dominoes tivessem obtido grande êxito com a sua *Have Mercy Baby*, versão profana da canção religiosa *Have Mercy Lord*, arranjada no estilo dos *blues*(1). Entre os intérpretes de *soul* nos anos sessenta destacam-se Clyde McPhatter, Wilson Pickett, Joe Tex, Sam Cooke, Solomon Burk, King Curtis e os «quatro grandes» que ultrapassaram todas as fronteiras: Otis Redding, James Brown, Aretha Franklyn e Ray Charles. O estilo *soul* rompia com a sonoridade vocal «branca» para regressar à expressão desgarrada da música negra ancestral. Segundo o crítico Peter Guralnick, o *soul* constituía «um anacronismo consciente, um orgulhoso retorno às raízes e que procurava, a seu modo, o retorno dessa tendência secular para a assimilação, na chamada corrente central da sociedade branca»(2).

Depois do prematuro desaparecimento de Sam Cooke, morto a tiro em 1964 (também McPhatter morreu jovem, em 1972), o *soul* perdeu uma da suas maiores figuras no acidente de viação que custou a vida a Otis Redding. O seu lugar foi mais ou menos ocupado por James Brown, enquanto Ray Charles e Aretha Franklyn continuavam a brilhar com luz própria. Todos triunfaram, tanto entre públicos negros como brancos. Os jovens brancos da «contracultura» faziam de Ray Charles um dos seus maiores ídolos, vendo nele a encarnação de tudo o que se opunha aos valores do *establishment* burguês. Perante os ídolos decorativos, loiros e puros do cinema, erguia-se a figura de um homem negro, cego e sem drogas, cujo canto era como um lamento dilacerante. Tratava-se, além disso, de um músico e intérprete genial(3). Por sua vez, James Brown, ex-boxista de personalidade equívoca, alcançou infelizmente uma enorme popularidade que utilizou com fins reaccionários.

(1) Barry Hansen, «Rhythm and gospel», na citada antologia da Rolling Stone Press.

(2) Peter Guralnick, «Soul», *ibidem*.

(3) H. F. Mooney, «Popular music since the 1920s: the significance of shifting taste», em *American Quarterly*, U[illegible] f Pennsylvania, 1968.

O reverso da medalha: diversionismo e negócio

Brown representa uma crescente vaga comercial que começa por levar o *soul* ao histerismo. Convertido em membro proeminente de um «capitalismo negro», fez campanha pelo ex-vice-presidente Humphrey, apoiou a guerra contra o Vietname e seguiu uma política reaccionária nos guetos, ao exortar ao «cessar da violência» e ao pregar o «amor universal». Empresário do seu próprio espectáculo, *Mr. Dynamite Show*, de estações de rádio e de editoras de discos, dono de uma fazenda e de um palácio, de um avião com reactor e de uma frota de automóveis, Brown criou várias fórmulas comerciais para promover as vendas do seu *rock soul*, que incluíam já o emprego de ritmos afro-antilhanos, coros femininos e secções de cordas e metais. O resultado foi de uma monotonia apenas superada pelos seus seguidores, dos quais Barry White não foi o primeiro nem o último(1).

Outro fenómeno importante na música negra está centrado na figura de Barry Gordy, co-autor de *Money* (tornada logo famosa pelos Beatles), que conseguiu levar à prática a sua filosofia e tornar-se milionário com a empresa Motown, a única editora de discos com pessoal inteiramente negro que pôde competir — ultrapassando-as, por vezes — com as grandes empresas discográficas norte-americanas(2). Concebida como uma máquina bem oleada, a Tamla-Motown lançou estrelas e grupos (todos negros) com a qualidade e ou a fama dos Four Tops, Smokey Robinson e os Miracles, Marvin Gaye, Diana Ross, Mary Wells, Stevie Wonder, os Temptations, o Jackson Five e os trios femininos como as Supremes, Marvelettes, Ronnettes, Martha e as Vandellas, as Contours e outros. A organização Motown incluiu compositores, arranjadores, técnicos publicitários, desenhadores e até especialistas em perucas. Os artistas ficavam sujeitos ao rigoroso controlo de Gordy, que evidentemente os proibia de falarem de política. Claro que os mais talentosos e bem-sucedidos — como Stevie Wonder — não tardaram

(1) Doon Arbus, «James Brown is out of sight», na antologia de J. Eisen, *The Age of Rock*, *ob. cit.*

(2) Joe McEwen e Jim Miller, «Motown», na antologia da Rolling Stone Press.

a libertar-se da tutela de Gordy. Musicalmente, a *fórmula Motown* proporciona uma mistura de *gospel*, *blue*, *rock* e *pop*, isto é, um *rock soul* com orquestrações convencionais e canções que geralmente seguem a fórmula A-B-A-B-C-C, com um estribilho repetitivo. Gordy é antes de mais um negociante e a Motown uma empresa capitalista. A modalidade do *soul rock* caía assim na rede dos *patrões* comerciais, ainda que os *patrões* fossem agora negros(1).

A utopia integracionista e o fim das utopias

Um caso à parte, que escapa à Motown e à «onda» dos grupos brancos da Califórnia, é o de Sly and the Family Stone. Sly Stone é um negro alto, magro e excêntrico, em cujo grupo há duas mulheres negras, dois homens negros e dois brancos, quase todos aparentados (irmãos, primos e matrimónios inter-raciais). A «família Stone» é porventura o melhor dos grupos *rock* integrados (Allman Brothers e Jimmi Hendrix Experience desapareceram) e o melhor símbolo da «utopia integracionista» segundo a qual mulheres e homens, brancos e negros, seriam iguais. Tal como o malogrado Hendrix, Sly misturou a música *soul* com o *rock* e o *jazz* e, apesar de certas concessões (espectacularidade sensacionalista), fez boa música num estilo próprio. Porém, e ainda que lhes custe, os conhecedores sabem que as diferenças raciais persistem mesmo na música *rock*: há um *rock* branco e outro negro (compare-se o estilo Motown com o de São Francisco ou o dos ingleses). No entanto, mantém-se de pé o facto de que o jovem branco norte-americano se identifica cada vez mais com a cultura do negro. O mesmo fizeram os Jack Kerouac nos anos cinquenta e, uma década mais tarde, Norman Mailer, em cujo livro *The White Negro* explica a identificação do *beatnick* e do *hipster*, e em seguida do *hippie*, sucessor de ambos, com o negro, eterno marginalizado da sociedade norte-americana. Artistas negros como Ray Charles verificaram o fenómeno, do lado oposto da barreira(2).

(1) J. McEwen e Jim Miller, *ob. cit.*

(2) Ray Charles assinala em entrevista recente que nos anos cinquenta os discos da comunidade negra não passavam para a comunidade branca, mas antes ao contrário. «Era uma especie de rua de uma única via», comenta Charles, possivelmente um dos que mais fez por alterar tal situação (Robert Palmer, «Soul survivor: Ray Charles», em *Rolling Stone*, n.º 258, 9 de Fevereiro de 1978).

O problema está em que o integracionismo racial, tal como a igualdade para a mulher, permanecerão como utopias enquanto o país estiver dominado pela economia e a ideologia do capitalismo monopolista. De qualquer modo, é positivo que tenham continuado a surgir grupos *rock* integrados (no *jazz* essa é quase a regra e os músicos hoje tendem a unir-se bem mais pela sua posição política); tal como é positivo o aparecimento de grupos negros de *rock* com uma decidida militância política, como o de Gil Scott-Heron e Brian Jackson.

A era pós-Beatles: política, arte ou negócio?

Em 1967, os Beatles entravam numa nova etapa da sua carreira com *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band*, um LP que era ao mesmo tempo uma *collage* e um espectáculo completo. Pouco antes tinha saído o *Surrealistic Pillow* dos Jefferson Airplane (hoje Jefferson Starship), ao qual os Beatles reconheceram a sua dívida. Os Rolling Stones respondiam a tal desafio com *Their Satanic Majesties Request*. Nesse mesmo ano morria o empresário Brian Epstein, com uma dose excessiva de comprimidos, e os antigos «pedreiros» tornavam-se mais sofisticados, deixavam-se envolver pela música oriental e viajavam pela Índia com o seu recém-adquirido *guru* Maharishi Yogi. George Harrison, entusiasmado, recebia lições de cítara indiana com o virtuoso Ravi Shankar, mas Ringo Starr aborrecia-se e regressava a Londres. Em 1968 estabelecia-se solidamente a Apple Corporation Lda. e os Beatles convertiam-se em negociantes. Lennon fazia de Yoko Ono o seu próprio *guru* pessoal, publicou poemetos e cultivou o exibicionismo mais do que a música. O grupo começava a desmembrar-se e, em 1970, foi Paul McCartney que, depois de se casar com uma milionária norte-americana, lhe deu o golpe de misericórdia, ao anunciar a sua retirada(1).

O *rock*, desde então, dividiu-se em diversas «escolas», mesmo que por vezes se trate apenas de uma questão de semântica: *hard-rock* ou *heavy metal*, *acid rock*, *art rock*, *folk rock*, *soul rock*, *jazz rock*, etc. (até à *roxy music* de K. C. and the Sunshine Band, ao *punk rock* ou à renovada *bubble gum music* para crianças). Salvo

(1) Greil Marcus, «The Beatles», *ob. cit.*

raras excepções, tudo se parece; as três primeiras denominações designam praticamente a mesma música, cultivada por grupos como Iron Butterfly, Jefferson Starship, Led Zeppelin, Velvet Underground, Who, Erick Clapton, Black Sabbath, MC-5, Deep Purple, Grand Funk, Pink Floyd e Alice Cooper. Esta tendência caracteriza-se pela extrema intensidade do som. Evitam-se os timbres «puros» ou «límpidos» e aproveitam-se os meios electrónicos para efeitos como *reverberação*, *eco*, *fuzz*, *Wah-wah*, etc. Chegam por vezes a extremos que fazem dizer a críticos como Lester Bangs que «isso não é música, é distorção», advertindo que o excesso de som, por si só, se converte em distorção e portanto não torna a música mais vital, antes pelo contrário([1]).

Alguns fazem um trabalho mais experimental e de não escasso valor artístico: é o chamado *art rock* que, para lá dos Beatles, tem sido cultivado pelo excêntrico Frank Zappa e os seus Mothers of Invention, pelos Nice, Yes, Loading Zone, Deep Purple, Procol Harum, Renaissance, Richard Wakeman e Emerson, Lake and Palmer (chamou-se a Emerson o Jimmi Hendrix do sintetizador). O impulso principal para esta corrente provém da Grã-Bretanha. Mencção à parte merece a corrente de *jazz rock*, também chamada *fusion*. tentativa de integração das linguagens provenientes dos dois campos: o do *jazz* (Cannonball Adderley, Miles Davis, Herbie Hancock, Chic Corea) e o do *rock* (Chicago, Blood Sweat and Tears, Larry Coryell, John McLaughlin e a sua orquestra Mahavishnu). Do mesmo modo não faltou um *rock* «afro-latino» como o de Santana, produto do bairro de Sausalito, em São Francisco.

A crítica e os críticos: desbastando a floresta

Não podemos afastar todas as teorias sobre os aspectos sociopolíticos do *rock* nos anos sessenta, nem sequer a retórica da «alienação», sem crítica prévia. É óbvio, porém, que sejam quais forem as suas implicações e motivações extramusicais, o *rock* é cada vez mais um produto musical que trouxe elementos renovadores à música *pop* internacional. Embora a pretensa «contracultura» tenha sido reabsorvida inteiramente pelo sistema capitalista, sobre o *rock* pesa uma

([1]) Lester Bangs, «Heavy [illegible] na antologia da Rolling Stone Press.

acusação maior: a de actuar como colonizador e desintegrador da música tradicional de diversos países. Imediatamente se tornaram exageradas as profecias sobre uma música ou um «som internacional» a partir de uma colonização proveniente do *rock*, tal como é ridícula a concepção de uma «cultura planetária» dos meios de massas à maneira de McLuhan. Mesmo este admite no seu livro *Understanding Media* o efeito pluralista, descentralizador, que a rádio pode exercer, estimulando o ressurgimento de estilos locais como verificámos que sucedeu precisamente nos inícios do *rock*. Ora, essa tendência para a proliferação de diferentes músicas regionais ou nacionais parece que se imporá nos próximos anos, já que o pretenso perigo de *uniformidade* originada pelos meios de massas tem o seu antídoto na *diversificação* implícita na extensão dos próprios meios.

A música converteu-se, entretanto, na forma de diversão mais rendível nos Estados Unidos da América: se as superestrelas se tornaram empresários, estes são superempresários. Se em 1954 a indústria do disco ganhou duzentos milhões de dólares, em 1960 o montante ascendia a mil milhões. Já em 1972 os lucros em vendas de discos e *cassettes* eram de dois mil milhões nos Estados Unidos mais outros mil e trezentos milhões no estrangeiro([1]). Novos ídolos rock, como Elton John, produzem em série e tem em grande consideração as flutuações do gosto no mercado. Doseiam convenientemente o «imaginário poético» dos textos e o uso dos «temas sociais», agora convertidos em necessidade comercial, contribuindo assim para a absorção pelo sistema dos restos dispersos da «contracultura» dos anos sessenta. O crítico R. Christgau, a propósito de Elton John, compara a estrela *rock* com um produto como a *Coca-Cola*. Comprova-se, dizia outro crítico já citado, quando considerava que hoje «o *rock* é antes de mais e sobretudo um membro com plenos direitos no mundo norte-americano da indústria do divertimento [...]»([2]).

Outros críticos contradizem essas opiniões, embora por vezes se refiram a diferentes aspectos do fenómeno *rock*. Lester Bangs pensa sobretudo no *heavy metal* ou *rock duro* quando define esta música: «O *rock and roll*, na sua essência, é meramente um montão de delirante sordidez e em toda a sua estridente transitoriedade e

([1]) Veja-se «Pop records: moguls, money & monsters», na revista *Time*, Nova Iorque, 12 de Fevereiro de 1973.
([2]) Robert Christgau, *ob. cit.*; Jim Miller, *ob. cit.*

carência de valor intrínseco reside paradoxalmente a fonte da sua vitalidade.»(1) Por negativa que pareça, esta opinião é típica dos comentadores mais apegados às formas simples e espontâneas do *rock* dos anos cinquenta e à primeira etapa, nada pretensiosa, dos Beatles, anterior à retórica da alineação e da contracultura.

Um exemplo de adesão a essa retórica é o do crítico e editor Jonathan Eisen, que diz do *rock*: «nascido como um híbrido dos *blues* e da música *country-western*, é agora uma escola plenamente desenvolvida que incorpora tudo, desde os *blues* até aos ragas clássicos da Índia, e desde Bach até Stockausen e Cage»(2). A realidade não justifica este entusiasmo, pois o *rock* está muito longe de ter *incorporado* toda essa música; utilizou-se simplesmente para os seus próprios fins, por vezes acertadamente mas outras com uma falta de rigor e mau gosto detestáveis.

Novamente estamos perante o mito da «música planetária» ou «som universal». Encontramos a contrapartida numa sóbria análise de Ned Rorem sobre os Beatles, na qual realça a sua «sensibilidade histórico-musical», classificando-os como «grandes intérpretes teatrais». No entanto, no mesmo artigo, Rorem desmistifica alguns aspectos exteriores e superficiais da sua música, ao assinalar que o «orientalismo de Harrison soa tão falso como o forçado pentatonismo de Country Joe & the Fish» e ao considerar que essa falta de autenticidade caracteriza também a atitude de Lennon perante a literatura de James Joyce e a de Paul McCartney perante a música electrónica, embora não deixe de assinalar que, nessa breve forma musical que é a canção, McCartney «é um mestre e, como tal, é o mais significativo componente dos Beatles»(3).

Um exemplo de honestidade artística deu-o George Harrison ao admitir o seu fracasso na intenção de realmente assimilar a música hindu ancestral(4). Ora, apesar de tudo, ensaístas como Roberto Muggiati e compositores com o talento de Luciano Berio deixaram-

(1) Lester Bangs, «The British invasion», *ob. cit.*
(2) Jonathan Eisen, *The Age of Rock*, *ob. cit.*
(3) Ned Rorem, «The music of the Beatles», em *The New York Times Review of Books*, 1968. A linguagem culturalista dos críticos *rock* começou em torno dos Beatles. Por exemplo, em 1967, a revista *Newsweek* comparava *A Day in Life*, última canção do LP *Sergeant Pepper's*, com a obra *Waste Land* de T. S. Elliot.
(4) Jack Bornoff, «Cinq entretiens: Ravi Shankar», em *Musique et société*, *Cultures*, vol. 1, n.º 1, UNESCO, Paris, 1973.

-se seduzir pelo aspecto culturalista do *rock*. O primeiro exagera nas suas comparações entre o *rock* e a plástica contemporânea (embora a *collage* musical tenha sido conscientemente empregue no *rock*, as comparações com as práticas do *ready-made* e o *objet-trouvé* são forçadas). Pela sua parte, Berio define o *rock* como «uma espécie de dramaturgia sonora» e faz uma falsa generalização ao dizer que, ultrapassando os limites da canção, no *rock* «a forma é a colagem»(1). O seu diletantismo em matéria de música popular evidencia-se quando afirma que entre o *rock* e o *jazz* «não existe nenhuma diferença importante» (*sic*), ou ao intelectualizar o trabalho de grupos como os Grateful Dead. O próprio director dos Grateful Dead, o guitarrista Jerry García, encarregou-se de o refutar ao declarar claramente: «temos apenas uma forma de tocar: duro»(2).

Outro exemplo de falsa teorização sobre o *rock* é o próprio Berio quem o dá, quando atribui a esta música (usando, além disso, os termos *rock* e *jazz* como equivalentes) o papel de instrumento significativo da «memória colectiva» à maneira das sociedades «que não possuem um registo escrito do seu passado». Nisto coincide com J. Eisen, que afirmava eufórico: «agora parece que estamos a regressar aos tempos de Chaucer, a uma era mais verbal em que a poesia e a música estão de novo nas mãos do povo»(3). Estamos novamente perante a influência de McLuhan, desta vez com a sua teoria sobre o fim da era de Gutemberg e da cultura escrita e sobre o começo da «era tecno-electrónica». Com menos pretensões de originalidade, o crítico Wilfrid Mellers, depois de assinalar o que a distingue do *jazz*, anota que as características essenciais da música *beat* ou *rock* são «que as suas frases são muito breves e hipnoticamente repetidas, que o seu ritmo é óbvio e monótono e que a sua sonoridade é muito ruidosa»(4). O que nos leva a outra falsa comparação, a outro caminho errado.

(1) Luciano Berio, «Commentaires au rock», em *Musique en Jeu*, *Seuil*, n.º 2, Paris, Março de 1971.
(2) Robert Christgau, *ob. cit.*
(3) L. Berio, *ob. cit.*; J. Eisen, *ob. cit.*
(4) Wilfrid Mellers, «New music in a new world», *ob. cit.*

Da barbárie à decrepitude

Incessantemente se tem associado o *rock* à música «primitiva», seja qual for a ideia que do primitivismo tenham os teóricos e críticos que insistem no paralelo (e, antes deles, os pastores protestantes, os pais de família e outros peritos). Os diversos graus de sofisticação que muitos artistas *rock* têm alcançado em tão breve espaço de tempo bastam para nos fazerem recusar o anti-histórico paralelismo, mas levantam-nos uma nova interrogação: não será insólito um processo que desconhece um período de verdadeira maturidade e que passa directamente da infância (anos cinquenta e anteriores) à decadência? A não ser que, paradoxalmente, consideremos como etapa da maturidade do *rock* os Beatles — a própria encarnação da imaturidade. O problema em si não é tão complicado como parece, quando analisamos os mecanismos da «indústria cultural» que impede, pela sua própria lógica (ilógica) interna, a maturação de qualquer produto, estilo ou personalidade artística e que se rege pelo estereótipo e pela moda. Mas, em última instância, o infantilismo ou a imaturidade podem ter o seu encanto especial. Mesmo a decadência produz alguns frutos. O mesmo não se passa com a decrepitude e esse é o caso de algumas manifestações actuais do *rock*.

O *rock* hoje; e amanhã?

Recapitulemos: contrariamente às profecias sobre uma «música planetária», o *rock* subdividiu-se em múltiplas escolas. Algumas (*folk rock*, *jazz rock*, *art rock*, *soul rock*) estão a produzir, ainda que nem sempre, música de inegável qualidade e inventiva. Porém, as grandes vedetas pertencem à corrente mais integrada na música *pop* comercial (às vezes chamada *soft rock*, isto é, *rock* suave). Novamente — tal como em 1963 — se promovem artistas perfeitamente adaptados e aceites pelo sistema (Linda Ronstadt, Carole King, Elton John).

Um jornal tão respeitável como o *New York Times* digna-se hoje comentar a música *rock*. Num artigo significativo faz o elogio de um quarteto chamado Talking Heads, três homens e uma rapariga de origem universitária a quem o próprio jornalista, John Rockwell, não hesita em classificar como representantes típicos dos valores

WASP, preponderantes no *establishment* norte-americano(1). Tal não se pode estranhar quando as típicas publicações *rock*, como *Rolling Stone*, se têm tornado caixas de ressonância do sistema (a referida revista foi notória propagandista da administração Carter). Ora, como se isto fosse pouco, organizam-se simpósios como o celebrado em 1977 no Hotel Century Plaza de Los Angeles, com a participação do jornalista Rockwell (do *New York Times*) como moderador, do empresário discográfico Stan Cornyn (da Warner Brothers), do promotor de espectáculos Bill Graham (ex-proprietário da Filmore de São Francisco, «paraíso» dos *hippies*) e ainda dos artistas *rock* Linda Ronstadt, Tina Turner e Ray Davies, director do grupo inglês Kinks. Tema de discussão: *o futuro do rock como forma artística e como negócio*(2).

O mais interessante talvez tenha sido o exposto clara e linearmente por Bill Graham, que afasta toda a utopia da contracultura que ele ajudou a criar, simbolizada na «Nação Woodstock», e considera que a verdadeira mensagem do gigantesco festival foi que a música *rock* «é um grande negócio». Acrescenta que o Festival de Woodstock foi o ponto de viragem que converteu os artistas *rock* em *businessmen*, em profissionais do mundo do divertimento e conclui: «O *rock and roll* integrou-se na indústria dos tempos livres e agora é um maravilhoso e muito frutífero negócio.»(3)

Ora, essa maravilhosa moeda tem no entanto outra face menos reconfortante: a dos novos «rebeldes» do chamado *punk rock* que dizem estar contra o comercialismo e tudo o que esteja na moda. No fundo, este subproduto do *acid rock* e do *heavy metal* é uma manifestação fascistóide que se compraz no sadomasoquismo, no histerismo e na homossexualidade. A própria palavra *punk* designa, entre outras coisas, um indivíduo mantido por um pederasta; numa acepção mais ampla, *punk* é uma espécie de soma aritmética de juventude mais degeneração. Vemos assim que a música que fora considerada primitiva acaba na mais abjecta decrepitude. Além disso, a recusa ao comercialismo é apenas aparente, pois existe já

(1) John Rockwell. «The artistic success of Talking Heads», em *The New York Times*, 11 de Setembro de 1977. A sigla WASP significa: branco, anglo-saxão, protestante (*white, Anglo-Saxon, protestant*).

(2) John Rockwell. «Can (or should) rock music appeal to adult sensibilities?», em *The New York Times*, 22 de Maio de 1977.

(3) J. Rockwell. *ob. cit.*

uma indústria das modas *punk* (*trendustry*). O comentarista William Safire diz com malícia que «para afastar o que quer que seja, não é necessário ser-se vomitivo»(1).

Exemplos? Os integrantes do grupo britânico Sex Pistols comprazem-se em adoptar nomes como Johnny Rotten (podre) e Sid Vicious (vicioso). Eddie e os seus Hot Rods especializam-se em apelar constantemente ao suicídio. David Bowie e Tom Robinson exaltam publicamente a pederastia. Os membros da banda de Alice Cooper vestem-se grotescamente de mulheres (Alice é um homem). O quarteto Kiss usa uns adereços singulares, mistura de visitantes espaciais e animais de uma fauna extinta, com maquilhagem feminóide. Nada disto é casual. O facto de outros grupos adoptarem nomes como Dictators e Outlaws (foragidos, fora de lei) aponta para uma orientação fascistóide. Mas, além disso, é significativo que revistas como *Rolling Stone* se apaixonem igualmente pelos temas espaciais (e façam propaganda à NASA) e pela «revolução electrónica do som» (*Sonic boom* é o nome de uma nova secção fixa). A mais elementar descodificação das mensagens ensina-nos que a obsessão pela *conquista do espaço* unida ao *culto da violência e do sadomasoquismo* não pode significar senão a defesa do imperialismo norte-americano e dos seus aspectos mais fascistas(2).

Qual o saldo, no fim de contas?

Ao longo da sua trajectória de várias décadas, a música *rock* teve aspectos negativos e aspectos positivos. Politicamente resultou num fracasso a pretensão de a erguer em bandeira de uma utópica contracultura oposta ao sistema capitalista norte-americano. O êxito foi para os empresários e para as superestrelas e a indústria do divertimento rejuvenesceu-se com o *rock* (em particular o disco e a rádio). O predomínio da evasão (diversão, sexo, droga e velocidade) sobre a consciencialização em países como os Estados Unidos da América e a Grã-Bretanha deixou um elevado saldo de vítimas: Rory

(1) William Safire, «Punk horror show», em *The New York Times*, 11 de Setembro de 1977. O gracejo de Safire é na realidade um jogo de palavras intraduzível: «to be in revolt one does not need to be revolting».

(2) Veja-se «Sonic Boom 78», em *Rolling Stone*, n.º 258, 9 de Fevereiro de 1978.

Storm (dos Hurricanes), Buddy Holly, Brian Jones (dos Rolling Stones), Jimmi Hendrix, Janis Joplin, Sam Cooke, Otis Redding, Donovan Leitch, Eddie Cochran, Duane Allman (dos Allman Brothers), Jim Morrison, Clyde McPhatter, Elvis Presley e Stevie Winwood são apenas alguns (os mais conhecidos) dos que morreram prematuramente devido ao abuso do álcool e das drogas ou em acidentes (motorizada, automóvel ou avião). Podem-se acrescentar à lista, se quisermos, os nomes do empresário Brian Epstein e o do *disc jockey* Alan Freed. O mais triste neste caso é que se trata de vítimas inconscientes do sistema, cuja morte foi inútil, em contraponto com os assassínios de lutadores revolucionários conscientes como Malcolm X ou George Jackson.

No plano musical, o *rock* produziu um impacte tão grande como o *jazz* nas primeiras décadas do século, embora dificilmente tenha conseguido superar este último em qualquer aspecto, à excepção do uso e da popularização dos recursos electrónicos e da forma *collage*. Por outro lado, influiu no terreno da canção, rompendo com os moldes do Tin Pan Alley; trouxe novas formas de acompanhamento, tanto para o baixo (uso de células rítmicas, maior liberdade melódica) como para a bateria; enriqueceu o universo sonoro da guitarra (emprego de microtons, recursos electrónicos) e dos instrumentos de tecla e teve conquistas negáveis na harmonização e redistribuição de vozes, nas orquestrações e no aproveitamento e recriação de estilos musicais do passado.

Finalmente, não poderemos passar por alto o saque mais ou menos deliberado, conforme o caso, das músicas do chamado Terceiro Mundo (também saquearam a música europeia)(1). Como também não podemos esquecer o processo de «colonização do gosto» em todos esses países. Porém, ambos os fenómenos têm a sua contraparte, já que o próprio emprego superficial de elementos musicais pode promover o interesse do público pela música original, pelo produto autêntico (como de facto aconteceu). Por outro lado, vimos que o perigo da «música planetária» se revelou, até agora, mais ilusório que real. O *rock* continuará, nas suas diversas variantes, como música — melhor ou pior — e como forma de exibicionismo

(1) As suas intenções de prosseguir e mesmo de intensificar este saque são explicitamente expostas no citado simpósio sobre o *rock*, resumido por John Rockwell (vejam-se as notas 1 e 2 da p. 261).

fetichista ou sadomasoquista. Porém, os seus melhores aspectos no plano musical podem tornar-se um incentivo revitalizador de formas musicais autóctones de diversos países — na África, na Ásia ou na América Latina — sempre que os criadores saibam utilizar com autenticidade o que lhes pertence e dominar o alheio para o integrar na própria linguagem e não o contrário, o que equivaleria a esperar que lhes cheguem os seus próprios produtos com a etiqueta de rigor: *made in USA*. Cremos que não está longe o momento em que o vento sopre em direcção oposta à já demasiado habitual.

musical mas extramusical. Experiências realizadas na Europa Ocidental demonstram que um indivíduo submetido durante horas ao excesso de decibéis que caracteriza a música *rock* sofre danos irreparáveis do ouvido. Mas o *rock* é apenas um caso particular, pois também se condena o uso indiscriminado de altifalantes praticamente em todos os lugares públicos: restaurantes, aeroportos, hotéis, bancos, supermercados ou parques. A maior parte desta música, no entanto, é música ligeira «suave», quase sempre emitida mediante sistemas de «música indirecta». Não há dúvida de que estes problemas são reais e, além disso, ultrapassam o âmbito do fisiológico para entrarem no político, já que um tal emprego da música tem indubitavelmente um carácter totalitário. Inclinamo-nos a considerar mais totalitária a «música indirecta» que o ruidoso altifalante situado num parque público ou sobre um camião, já que o efeito desagradável que este último produz gera uma atitude de imediata repulsa no ouvinte involuntário e portanto o objectivo conseguido é precisamente o contrário ao proposto. Porém, estas considerações estão para lá — ou para cá — do estudo da música em si; são caminhos colaterais pelos quais poderíamos chegar a qualquer parte menos à que fundamentalmente nos interessa. Volvamos pois à rota central, com o fim de passar uma sumária revista aos outros grandes problemas em debate.

Um mesmo problema pode apresentar-se a partir de diversos ângulos e a relação da música com as ideologias políticas, sociais ou religiosas costuma hoje resumir-se no dilema «compositor e sociedade», binómio que adquire um sentido muito diferente se o problema se coloca numa sociedade capitalista ou numa socialista. As outras grandes questões à volta da música seriam, em grandes traços:

1) a comercialização e o colonialismo musical, principalmente através dos meios de comunicação de massas;
2) a polarização música culta/música popular;
3) a eventual destruição das músicas folclóricas, ou a sua possível revitalização;
4) relação entre a obra de arte e o público, questão que afecta muito particularmente a música elaborada mediante as mais novas técnicas de composição.

Devemos agora questionar-nos até que ponto temos tratado neste livro esses aspectos problemáticos da música no nosso tempo e se se deu resposta a algumas das interrogações levantadas. Em primeiro

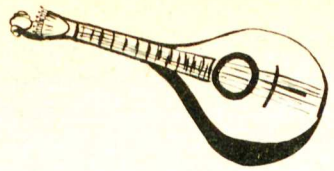
lugar estudámos o processo do colonialismo musical que começa no século passado, especialmente com o uso de elementos da música da Ásia e depois da África e das Américas pelos compositores ocidentais, até ao momento em que os grandes consórcios da «indústria cultural» capitalista assumem directamente o controlo do mercado, da reprodução e da própria produção (criação) musical. Daí passam ao grande negócio da música ligeira e pseudopopular ou *pop*, cuja história e patrões já analisámos. Detivemo-nos em seguida nas músicas da Ásia, da África e da América indígena e, finalmente, foi necessário alargar-se sobre duas manifestações musicais características deste século: a música afro-americana em geral e em particular o fenómeno do *rock*.

Ao longo da nossa explanação, suscitou-se constantemente a questão «música culta/música popular» e evidenciou-se a sua origem classista. Analisámos também a acção dos meios de massas capitalistas e algumas teorizações dos profetas da «era tecno-electrónica» e o seu corolário, a «cultura da aldeia planetária». Felizmente, porém, inclinámo-nos a afastar todas essas especulações e vaticínios que pertencem quer ao típico pensamento reformista burguês quer ao utopismo ultra-esquerdista que tantos danos fez na filosofia, na arte e nas ciências sociais e que Bertold Brecht, para quem a verdade é sempre concreta, no sentido leninista, tão certeira como tenazmente combatera.

A nossa recusa em aceitar como viável o projecto de «aldeia planetária» de McLuhan implica necessariamente que também não possamos acreditar no desaparecimento mais ou menos próximo do acervo popular ou do folclore musical de qualquer região do planeta. É verdade que alguns processos inevitáveis como a crescente urbanização e industrialização, ou a expansão e aperfeiçoamento dos meios de comunicação de massas, inevitavelmente provocam danos por vezes consideráveis, sobretudo às «culturas camponesas». Produz-se sobre elas um efeito como de erosão, semelhante ao que exerce a natureza — e o próprio homem moderno — sobre os velhos monumentos arqueológicos.

No entanto, o problema é principalmente de ordem política: que saibamos, o socialismo não destruiu nenhuma manifestação de arte folclórica em lado nenhum; pelo contrário, frequentemente resgatou algumas que corriam perigo. No capitalismo, tudo conspira contra a preservação da cultura popular e muito particularmente das culturas camponesas e das de grupos minoritários. Apesar de tudo, estas

fetichista ou sadomasoquista. Porém, os seus melhores aspectos no plano musical podem tornar-se um incentivo revitalizador de formas musicais autóctones de diversos países — na África, na Ásia ou na América Latina — sempre que os criadores saibam utilizar com autenticidade o que lhes pertence e dominar o alheio para o integrar na própria linguagem e não o contrário, o que equivaleria a esperar que lhes cheguem os seus próprios produtos com a etiqueta de rigor: *made in USA*. Cremos que não está longe o momento em que o vento sopre em direcção oposta à já demasiado habitual.



Capítulo 11

Em forma de conclusão

Como nunca antes, debate-se actualmente a música, a sua função na sociedade, as suas relações com a ideologia e a política, com a tecnologia e as ciências, com a psicologia e com os demais campos artísticos. Apresentam-se até problemas acerca do «enquadramento musical» do homem moderno e o perigo da «poluição sonora». O uso e abuso da música amplificada, transmitida a todo o momento pela rádio e pela televisão, reproduzida em discos, fitas e *cassettes* e produzida inclusivamente por meios electrónicos, fez dizer ao famoso violinista Yehudi Menuhin que deve ter-se em consideração o «direito ao silêncio» como um dos direitos humanos fundamentais. O compositor e teórico canadiano Murray Schafer, nas suas considerações sobre a «paisagem sonora» na urbe moderna, dá o alarme sobre os excessos de ruído e culpa não apenas as escavadoras e os aviões com reactores mas também os aparelhos de rádio e os altifalantes situados em lugares públicos.

Schafer considera que «o inimigo da música é a energia desperdiçada, o ruído». Quer dizer que o problema já não é propriamente

musical mas extramusical. Experiências realizadas na Europa Ocidental demonstram que um indivíduo submetido durante horas ao excesso de decibéis que caracteriza a música *rock* sofre danos irreparáveis do ouvido. Mas o *rock* é apenas um caso particular, pois também se condena o uso indiscriminado de altifalantes praticamente em todos os lugares públicos: restaurantes, aeroportos, hotéis, bancos, supermercados ou parques. A maior parte desta música, no entanto, é música ligeira «suave», quase sempre emitida mediante sistemas de «música indirecta». Não há dúvida de que estes problemas são reais e, além disso, ultrapassam o âmbito do fisiológico para entrarem no político, já que um tal emprego da música tem indubitavelmente um carácter totalitário. Inclinamo-nos a considerar mais totalitária a «música indirecta» que o ruidoso altifalante situado num parque público ou sobre um camião, já que o efeito desagradável que este último produz gera uma atitude de imediata repulsa no ouvinte involuntário e portanto o objectivo conseguido é precisamente o contrário ao proposto. Porém, estas considerações estão para lá — ou para cá — do estudo da música em si; são caminhos colaterais pelos quais poderíamos chegar a qualquer parte menos à que fundamentalmente nos interessa. Volvamos pois à rota central, com o fim de passar uma sumária revista aos outros grandes problemas em debate.

Um mesmo problema pode apresentar-se a partir de diversos ângulos e a relação da música com as ideologias políticas, sociais ou religiosas costuma hoje resumir-se no dilema «compositor e sociedade», binómio que adquire um sentido muito diferente se o problema se coloca numa sociedade capitalista ou numa socialista. As outras grandes questões à volta da música seriam, em grandes traços:

1) a comercialização e o colonialismo musical, principalmente através dos meios de comunicação de massas;
2) a polarização música culta/música popular;
3) a eventual destruição das músicas folclóricas, ou a sua possível revitalização;
4) relação entre a obra de arte e o público, questão que afecta muito particularmente a música elaborada mediante as mais novas técnicas de composição.

Devemos agora questionar-nos até que ponto temos tratado neste livro esses aspectos problemáticos da música no nosso tempo e se se deu resposta a algumas das interrogações levantadas. Em primeiro

lugar estudámos o processo do colonialismo musical que começa no século passado, especialmente com o uso de elementos da música da Ásia e depois da África e das Américas pelos compositores ocidentais, até ao momento em que os grandes consórcios da «indústria cultural» capitalista assumem directamente o controlo do mercado, da reprodução e da própria produção (criação) musical. Daí passam ao grande negócio da música ligeira e pseudopopular ou *pop*, cuja história e patrões já analisámos. Detivemo-nos em seguida nas músicas da Ásia, da África e da América indígena e, finalmente, foi necessário alargar-se sobre duas manifestações musicais características deste século: a música afro-americana em geral e em particular o fenómeno do *rock*.

Ao longo da nossa explanação, suscitou-se constantemente a questão «música culta/música popular» e evidenciou-se a sua origem classista. Analisámos também a acção dos meios de massas capitalistas e algumas teorizações dos profetas da «era tecno-electrónica» e o seu corolário, a «cultura da aldeia planetária». Felizmente, porém, inclinámo-nos a afastar todas essas especulações e vaticínios que pertencem quer ao típico pensamento reformista burguês quer ao utopismo ultra-esquerdista que tantos danos fez na filosofia, na arte e nas ciências sociais e que Bertold Brecht, para quem a verdade é sempre concreta, no sentido leninista, tão certeira como tenazmente combatera.

A nossa recusa em aceitar como viável o projecto de «aldeia planetária» de McLuhan implica necessariamente que também não possamos acreditar no desaparecimento mais ou menos próximo do acervo popular ou do folclore musical de qualquer região do planeta. É verdade que alguns processos inevitáveis como a crescente urbanização e industrialização, ou a expansão e aperfeiçoamento dos meios de comunicação de massas, inevitavelmente provocam danos por vezes consideráveis, sobretudo às «culturas camponesas». Produz-se sobre elas um efeito como de erosão, semelhante ao que exerce a natureza — e o próprio homem moderno — sobre os velhos monumentos arqueológicos.

No entanto, o problema é principalmente de ordem política: que saibamos, o socialismo não destruiu nenhuma manifestação de arte folclórica em lado nenhum; pelo contrário, frequentemente resgatou algumas que corriam perigo. No capitalismo, tudo conspira contra a preservação da cultura popular e muito particularmente das culturas camponesas e das de grupos minoritários. Apesar de tudo, estas

culturas deram prodigiosas provas de resistência, como comprovámos no caso das músicas dos índios e dos negros das Américas. Isto não significa que algumas delas não estejam em verdadeiro perigo de extinção, como as de numerosos grupos indo-americanos, que se mantiveram quase inalteravelmente durante séculos. Embora não seja o caso destes grupos, demasiado reduzidos e débeis, vimos que uma das melhores armas para conservar vivo o espírito de uma música tem sido, em diversas circunstâncias históricas, a sua própria evolução, apoiando-se por vezes nas próprias armas — culturais, neste caso — do inimigo.

Em todo o caso, o que não compreendemos é a posição de alguns musicólogos — na América Latina, na Ásia ou na África — que dão o alarme perante o perigo que estas músicas ancestrais correm, responsabilizando por isso os meios de massas e a difusão da música *pop*. Porque o que é justo é defender, antes que a própria música, os homens e os povos que a fazem e muitos destes musicólogos nunca condenaram os actos de genocídio contra povos indígenas desses três continentes nem adoptam uma posição consequente perante tais factos que, no fundo, são de ordem económica e política.

Até aqui referimos os temas que tratámos. Uma questão que certamente escapou ao nosso estudo é a análise das novas técnicas de composição musical — que implicam, por sua vez, novas formulações estéticas — como o são o dodecafonismo, o serialismo, o pontilhismo, o microtonalismo, o aleatorismo, a música espacial, concreta, electro-acústica, estocástica e outras. Esta problemática, aparentemente, é alheia aos temas centrais do livro, mas a realidade demonstra que todas essas questões estão relacionadas entre si.

O processo de dissolução da tonalidade da música culta ocidental culmina no dodecafonismo ou «sistema dos doze sons» da escola vienense de Arnold Schönberg, mas não acaba aí. Na realidade, Schönberg representa o final de um capítulo e o começo de uma nova etapa. Mas este processo interno da música ocidental — inerente à sua própria evolução, poderíamos dizê-lo — foi notavelmente acelerado por outras causas, de que destacaremos duas:

1) o «descobrimento» das músicas do chamado Terceiro Mundo;

2) a irrupção das novas tecnologias electrónicas, que possibilitaram a utilização de novas fontes sonoras: o uso da banda magnetofónica e de computadores e, consequentemente,

a invenção ou aplicação de métodos matemáticos à composição musical e de novas escritas ou notações musicais, entre outras coisas.

A validade destas novas técnicas, métodos e formas musicais, negada até data relativamente recente, não pode já ser seriamente discutida. Fazê-lo, equivaleria a negar a própria possibilidade de renovação da arte e o seu direito a aproveitar os avanços da ciência, como os que tornaram possível a obtenção de uma infinita gama de sons por meios electroacústicos. Quanto à aproximação às músicas chamadas «exóticas», referimo-nos no primeiro capítulo à validade ou inadequação do mesmo, dependente em última instância da honestidade com que o compositor aborde o seu material sonoro e a posição que adopte perante os principais problemas sociais e políticos do seu tempo. Tudo isto nos leva a duas considerações:

1) relação da música com a ideologia;
2) validade e sinal ideológico das estéticas derivadas ou informadoras da nova música.

A música — isto é, a «organização dos sons», segundo a precisa definição de Varèse — pode afirmar-se que carece, em si mesma, de conotação ideológica. Uma mesma música pode ser utilizada com fins ideológicos diferentes e até contrapostos. No entanto, para lá da posição política do compositor, que determinará um certo uso e ordenação do seu material, há uma série de contextos temporais e espaciais que nos ajudam a situá-la ideologicamente para além da intenção do próprio compositor.

Temos, à partida, factores extramusicais como os textos (declamados ou cantados) mas, a este respeito, é bom recordar o que Edgar Varèse dizia sobre a inexistência de uma música sacra, pois nesta apenas o texto é «sagrado». Isto o constatamos nas metamorfoses que sofreram músicas litúrgicas afróides nas Américas, onde, com o tempo e com as mudanças sociais, se tornaram profanas. O mesmo é aplicável a uma arte tão diferente como a de Wagner, cuja manipulação pelo nazismo foi possível pela presença de elementos reaccionários na temática dos seus dramas musicais. Músicos como Ferruccio Busoni e o próprio Varèse assinalaram as contradições internas da obra wagneriana, na qual tão frequentemente a música deste grande compositor está posta ao serviço de um texto muito inferior, infelizmente escrito pelo próprio músico.

Um exemplo da polivalência de significados possíveis de uma música, independentemente do texto, deu-o Luigi Nono a propósito da manipulação da obra de Vivaldi pela burguesia italiana, que o identifica com um passado falsamente idílico e sublinha certas concepções ligadas a um ideal de repouso, adormecimento e existência tranquila. Nono desmistifica tal interpretação, historicamente errada porquanto ignora os valores humanistas e progressistas da obra de Vivaldi. Outro exemplo poderíamo-lo extrair de Cuba, onde o «crioulismo» de Saumell e de Cervantes no século passado foi um passo em frente, indubitavelmente progressista. Porém, nos anos vinte do nosso século, quando a posição «afro-negra» de Roldán e de Caturla representa a vanguarda do pensamento estético cubano em busca de uma plena integração nacional, os compositores que recusavam essa posição e persistiam em se manter dentro da linha crioula já não representavam ideologicamente a vanguarda mas a reacção.

Estes exemplos devem servir-nos quando se revaloriza o património musical cubano, para evitar a sacralização de um passado cheio de contradições e certamente nada idílico. Uma modalidade genuinamente popular como a *conga*, por exemplo, foi manipulada com fins «politiqueiros» e antinacionais. Ao lado de canções e *sones* combativos ou de protesto encontramos outros em que predominam o conformismo e a evasão, tal como ao lado da sátira social encontramos a simples grosseria, que, no fundo, também obedece a um mecanismo de evasão, se nos detivermos a analisá-la. Também não devemos esquecer que uma parte da música popular cubana das primeiras décadas do século XX tem um carácter nostálgico, de saudade de tempos melhores, talvez justificável nessa época pela frustração momentânea dos ideais independentistas. Porém, essa mesma saudade torna-se insustentável umas décadas mais tarde. Não quer isto dizer que devamos recusar tais formas de expressão popular, mas que qualquer revalorização do passado deve ser eminentemente crítica.

Vemos assim que a música em si é neutra, apolítica, embora possua conotações ideológicas estreitamente vinculadas ao lugar, tempo e conjuntura histórica em que surge e de acordo com diferentes códigos que os músicos e os povos vão criando: uma música pode ser esgrimida como símbolo de identidade nacional e de resistência e uma outra imposta como sinal de superioridade por um invasor. Diz-se frequentemente que a música é neutra ideologicamente devido à sua carência de valores semânticos, mas essa afirmação apenas é válida depois de restringir o semântico ao plano da linguística. Sem cair no extremo da antiga música chinesa, na qual uma frase melódica podia ter um significado preciso, praticamente toda a linguagem musical tem uma semântica que é própria da música.

A teorização musical na Índia ou na antiga Grécia considerava grandemente a correspondência entre os modos musicais e os estados de alma ou sentimentos humanos. Ainda hoje, de qualquer música se costuma dizer que é alegre, triste, marcial, fúnebre, amorosa, sensual, solene, etc. Tudo depende dos convencionalismos que são a própria base de qualquer código artístico (apenas quando se estabelece o convencional começa a arte propriamente dita, como assinala justamente Adolfo Salazar). É precisamente pela carência de um código, de uma convenção partilhada, que as novas músicas de vanguarda se nos apresentam quase sempre como «problema».

Encontramo-nos perante correntes e estéticas musicais que por vezes se contrapõem e negam mutuamente, mas que partilham um mesmo défice: a inexistência de um público amplo que as possa apreciar, o que se explica em parte pela radical ruptura entre esta música nova e toda a que a antecede, assim como a ausência do nível informativo que feche o corte entre a obra destes compositores e o público, para o que pouco ou nada têm contribuído os meios de difusão. Estes, ao contrário, preferem a música popular ou a pseudo-popular e os estilos de música culta do passado, seguindo mecanismos que já conhecemos. Mas também não podemos negar o intelectualismo por vezes deliberado e portanto desnecessário de várias destas tendências que as torna inadequadas para competirem com estilos consagrados, perfeitamente identificáveis, ou, pior ainda, com uma música popular que ao mesmo tempo assimila os velhos estilos e os modernos recursos electrónicos, embora ambos estejam subordinados aos patrões de uma música destinada sobretudo ao divertimento.

Alguns compositores cultos — citámos o caso de Luciano Berio — não apenas reconhecem méritos a algumas modalidades da música *pop* e *rock*, mas entusiasmam-se mesmo com ela, talvez excessivamente. Outros, como Pierre Boulez, ao contrário, consideram-na como um fenómeno extramusical, como um novo ópio do povo ou «hipnotismo de pacotilha», incapaz de existir por si própria, sem os recursos da amplificação, luminotécnica e outros meios espectaculares. Há que recordar novamente aqui Bertold Brecht, que se referia ao «entretenimento puro» como uma forma de embriaguez,

mas também não admitia uma arte puramente intelectual ou didáctica, dizendo que o público «tem o direito de ser entretido» e que artistas criadores, por sua vez, «têm o direito a que se lhes permita entreter».

O verdadeiramente importante é que qualquer música popular — e mesmo pseudopopular — está enraizada numa tradição, ou em várias, e que se insere num contexto social determinado, no qual todos conhecem as regras do jogo e existem, portanto, padrões baseados num consenso colectivo. Se a estrela *pop* aparece altamente individualizada, pela propaganda, de um ponto de vista da estrela, como *pessoa* ou *indivíduo*, a sua música é, por outro lado, mais ou menos colectiva, quase toda «se parece». Pelo contrário, a crescente individualização da própria produção da música culta contemporânea — onde praticamente cada compositor cria a sua própria estética — choca à partida com o carácter massivo da reprodução, difusão e recepção da música na nossa época.

Para acabar com o corte entre o público e as formas de arte mais avançadas não basta elevar o nível de informação do primeiro e aumentar a difusão das segundas, embora estes dois requisitos sejam indispensáveis. O passo decisivo consistiria em encontrar uma linguagem comum, coisa extremamente difícil dada a multiplicidade de linguagens da música actual. Corresponderia aos compositores, principalmente, a tarefa de encontrar pontos de partida para a criação deste novo código, o que implicaria uma atitude, da sua parte, de aproximação ao público, sem por isso renunciar a nenhuma das novas conquistas sonoras. De facto, grande parte dos inovadores musicais deste século, de um modo ou de outro, retiraram elementos ou seguiram normas características de diferentes músicas populares e em alguns casos das culturas asiáticas ou de outras extra-europeias. Citámos exemplos desta atitude.

Aparentemente ficam duas linhas do pensamento musical europeu irredutíveis: a que deriva do dodecafonismo e a que centra a sua atenção nas novas tecnologias; mas mesmo nessas encontraremos excepções notáveis. Por exemplo, Olivier Messiaen, seguidor de uma linha que parte de Schönberg e continua em Anton von Webern, deixa-se envolver pela rítmica hindu e pelo folclore andino. O próprio Edgar Varèse, verdadeiro iniciador da música electro-acústica e concreta e do tratamento dos timbres, densidades, intensidades, etc., que imediatamente seria sistematizado pelos serialistas, recorreu mais do que uma vez à rítmica afro-cubana (a sua *Ionización* é

contemporânea das *Rítmicas* de Roldán), assim como também prestou homenagem à América pré-colombiana em *Ecuatorial*, com textos do *Popol vuh* dos maias-*quiché* da Guatemala.

Um compositor tão purista — e decididamente eurocentrista — como o argentino Juan Carlos Paz considera que o microtonalismo e outros elementos orientais acabaram por se impor, neste século, ao princípio racionalista e euclidiano da música ocidental e despreza o dogma do monge e teórico musical Guido d'Arezzo que proclamou no século XI da nossa era que «apenas houve sete sons, há apenas sete e não pode haver mais que sete». Outro compositor contemporâneo, o holandês Ton de Leeuw, qualifica o emprego de microtons pelos músicos ocidentais de «arbitrário e impreciso» e assinala que neste campo os europeus devem ainda aprender tudo dos asiáticos; refere-se também às múltiplas formas de emissão vocal orientais como outro aspecto em que francamente ultrapassaram a Europa, que nada de novo conseguiu depois do *Sprechgesang* de Schönberg. O próprio Ton de Leeuw reconhece, além disso, que os compositores ocidentais tiveram de aprender a redescobrir as fontes da improvisão da linguagem afróide do *jazz*. Ao que se poderia acrescentar o comentário de Varèse segundo o qual a orquestra sinfónica é hoje «um elefante hidrópico» e um tigre uma orquestra de *jazz*.

Apesar de tudo, os compositores do Ocidente preparam-se para se inspirar em todas as fontes e manter-se dentro dos limites, não já do pensamento euclidiano mas sim do pensamento metafísico ocidental, o que pode aplicar-se ao «serialismo integral» de Pierre Boulez tanto como às especulações matemáticas de Josef Schillinger ou ao método de composição de Iannos Xenakis (estocástica) baseado no cálculo de probabilidades. O orientalismo de Olivier Messiaen está dominado pela mística cristã e o de Stockhausen desemboca num superficial misticismo orientalista «em moda», para não falar no snobismo inveterado do norte-americano John Cage. Poderíamos citar outros exemplos mesmo quando não deixarmos de reconhecer os acertos e/ou contributos respectivos destes músicos, já no campo propriamente musical ou no plano teórico. Limitar-nos-emos, para concluir, a um breve comentário sobre o aleatorismo, a que mais ou menos se cingiram quase todos os compositores importantes das últimas décadas.

A música aleatória pretende restituir a improvisação à música ocidental e, mediante novas grafias e fórmulas combinatórias que permitam a livre expressão dos executantes (e do maestro), conseguir

que uma mesma obra seja sempre nova, dependendo de um certo acaso o resultado de cada execução. Cria-se assim a ilusão de que se restituiu a liberdade ao intérprete, de que a improvisação volta a desempenhar um papel importante na música culta ocidental e que se rompe com o tradicional dualismo hierárquico criador-executante, que subordina inteiramente o segundo ao primeiro.

Embora os resultados em diversas ocasiões tenham sido positivos — para não me referir às intenções —, os defensores do aleatorismo parece não repararem em que, contrariamente às músicas orientais ou afro-americanas, nas quais o executante-criador improvisa sobre estruturas que gozam do consenso colectivo, na música aleatória é ainda a figura individual do compositor quem cria as regras do jogo. O mundo hierárquico da música ocidental permanece intacto na sua essência. No plano teórico, o próprio termo *aleatório* denuncia a primazia absoluta do compositor, que designa como acaso (*alea*) o produto da liberdade dos executantes.

A dicotomia compositor-executante apenas poderá superar-se quando existir um código comum, como assinalámos para a relação compositor-público. Esse código teria de ser o produto de uma longa prática assim como do ensino musical geral, para conseguir a coerência e a espontaneidade do *jazz*, da música hindu ou das tradições populares latino-americanas e conseguir que compositores, intérpretes e público se reconheçam mutuamente numa linguagem comum. Porém, esta linguagem aparentemente universal apenas poderá atingir-se, paradoxalmente, num contexto nacional. É assim que os compositores japoneses, para citar um exemplo, mediante o emprego de elementos da sua própria música tradicional conseguiram uma identidade dentro destas correntes cosmopolitas; o mesmo se poderia dizer dos compositores cubanos e o mesmo é aplicável aos músicos latino-americanos ou europeus que recorrem às suas próprias tradições nacionais. A nossa época demonstra, com a própria dialéctica da vida real, que a alternativa entre uma música cosmopolita ou «universal» e uma outra, nacional ou «nacionalista», não é senão uma falsa opção.

Estamos de acordo com o brasileiro Mário de Andrade quando afirmava que a chamada música universal é um «esperanto hipotético que não existe». A verdadeira opção consiste em fazer uma música enraizada na própria tradição ou em tradições alheias. Ainda que tenham retirado de outras latitudes o que lhes convinha, Bach e Beethoven são enraizadamente alemães, como Palestrina e Vivaldi

são italianos e Rameau ou Debussy franceses. Se hoje são universais é porque os seus contributos se tornaram imprescindíveis. A música de hoje, na sua enorme variedade, não parece destinada a originar por agora nenhum «novo classicismo» — como pensava Juan Carlos Paz —, apesar de em toda ela se poder encontrar um parentesco indiscutível, por evidentes razões de época. Claro que esse parentesco será mais fácil de discernir para um ouvinte do século XXI, cuja perspectiva sonora será provavelmente mais vasta que a nossa. Porém, estas especulações levar-nos-iam à pergunta que frequentemente fazem os críticos: para onde vai a música?

Tal é, obviamente, a pergunta sem resposta, já que as profecias sobre a música conseguem acertar muito poucas vezes, se é que o conseguem alguma. O mais provável é que nas próximas décadas, longe de se criar uma linguagem musical universal, continuem a vigorar todas as músicas hoje vivas e tenha surgido pelo menos um par de dezenas de novas correntes de alguma repercussão. Os clássicos continuarão impassíveis, dominando a cena, a partir das suas respectivas épocas; os «experimentais» multiplicarão as suas buscas e conquistas, a música popular continuará a sua incessante evolução e os comerciantes capitalistas tentarão inventar novas modas *pop*. De qualquer modo, parece evidente que a aproximação e os intercâmbios entre as diferentes músicas do mundo continuarão a aumentar, embora cada uma conserve a sua identidade. Do que, isso sim, estamos seguros é de que, no fim de contas, sobreviverão manifestações musicais que representam as melhores causas e que sustêm os mais nobres valores e aspirações da humanidade.

CAMINHO DA MÚSICA

Volumes publicados:

Música e Variações. História da Música Ocidental - I — António Victorino D'Almeida

A Ópera Italiana no Século XIX de Rossini a Puccini — Danièle Pistone

Mozart Reencontrado — Alain Gueullette

Rock & Indústria. História e Política da Indústria Musical — Steve Chapple e Reebee Garofalo

Música e Descolonização — Leonardo Acosta

A publicar:

Revoluções Musicais. A Música depois de 1945 — Dominique Bosseur e Jean-Yves Bosseur

Música e Variações — I
de António Victorino D'Almeida

Apenas aceitaria o título, sempre ambicioso, de *História da Música* para este livro — cujo primeiro volume ora se apresenta — se pudesse esclarecer, em defesa da verdade e do rigor: história da música... que eu conheço!
É em plena consciência que não abordo nestas páginas temáticas e repertórios que me são estranhos, havendo que atribuir essa estranheza ou ignorância a uma ausência de tempo e de oportunidades para me ocupar de tais matérias, e jamais a uma menor curiosidade perante os fenómenos musicais de alta valia que marcam as culturas africanas, a China, a Índia, o Bali e múltiplos outros pontos do globo — para já não referir todo o património legado, e só parcialmente decifrado, pelas civilizações da Antiguidade.
O leitor encontrará nos dois volumes previstos deste trabalho uma súmula das minhas reflexões sobre a grande aventura da música que me foi dado contactar em termos vivenciais...

António Victorino D'Almeida

A Ópera Italiana no Século XIX de Rossini a Puccini
de Danièle Pistone

Este livro sobre a ópera italiana do século em que floresceu e conquistou definitivamente o público de todo o mundo articula-se em torno dos libretos (ambientes, personagens, estilos...), da música (a voz, a orquestra, as formas e as linguagens) e das condições materiais da representação (salas e intérpretes, empresários e público).
A bibliografia é importante, as ilustrações são numerosas e há cerca de 120 exemplos musicais (entre os quais, todos os temas célebres), além do dicionário das principais personagens, dos cantores e dos maestros e do glossário dos termos musicais italianos.

Mozart Reencontrado
de Alain Gueullette

Durante cerca de século e meio, a personalidade de Mozart andou camuflada pela imagem de um músico empoado, suave e angelical. Só há poucos decénios é que os acentos violentos ou graves da sua música, a mistura e o contraste dos modos de expressão, foram trazidos à luz do dia pelos intérpretes. E foi ainda mais recentemente que os biógrafos do compositor se atreveram a ver mais de perto os verdadeiros traços do indivíduo e do artista. Inserir este Mozart desempoado, reencontrado, na realidade da sua existência e redescobrir Wolfgang por trás da imagem idealizada, são os objectivos do texto que Alain Gueulette nos propõe. Este texto, na sua fluidez e no seu rigor, dirige-se a todos aqueles, cada vez mais numerosos, que amam Mozart com a sensibilidade do nosso tempo e que desejam entender melhor as relações, tantas vezes paradoxais, entre o temperamento de um homem à escala quotidiana e as prodigiosas faculdades de criador.

Rock & Indústria
de Steve Chapple e Reebee Garofalo

Rock & Indústria é um livro competente, apaixonado, exaustivo e escrito por um músico profissional (Garofalo) e por um romancista (Chapple) que pesquisaram nos bastidores e nas cercanias do *rock* e trouxeram à luz do dia um enorme manancial de informação dentro da melhor tradição *muckraking* norte-americana.
Livro realmente único, fala com grande clareza do fenómeno *rock* em todos os seus aspectos. Do seu ascenso, do racismo e do sexismo que os músicos mais autênticos tiveram que enfrentar, do grande negócio em que se tornou (*a billion dollar baby*), das suas ramificações e de seu vivo interesse. Enfim, de uma história tantas vezes ignorada, que em parte é também a do nosso tempo e dos nossos gostos.
Sempre perspicaz, é um livro sem paralelo, repleto de pormenores, que não perderá a actualidade e que merecerá a atenção calorosa de todos os que se debruçam sobre uma música que marca indelevelmente a nossa época e de todos os que se preocupam com o fenómeno musical em geral.

CAMINHO DA MÚSICA

Leonardo Acosta é um escritor, saxofonista e musicólogo cubano de reconhecida competência e que nos dá, neste livro, um panorama inédito, estimulante e muito vasto de um acervo musical que tem sido maltratado, aligeirado, manipulado ou que tem servido de fonte de inspiração funda e caudalosa. Com agudeza e paixão, Leonardo Acosta fala-nos da música da América pré-colombiana, da música do continente asiático, da música africana e da sua irradiação. Fala-nos do apelo do exótico e das obras valiosas que este acabou por criar. Fala-nos de Debussy, e Ravel, e Bartok, e Copland e tantos outros e dos problemas candentes da música erudita e da música popular. Fala-nos do *jazz*, fala-nos do *rock*, fala-nos de fenómenos quase ignorados ou despercebidos. Fala-nos da música e da vida, simultaneamente com entusiasmo e ponderação, com exuberância e rigor, num livro muito rico e certamente polémico.

MÚSICA E DESCOLONIZAÇÃO

LEONARDO ACOSTA

972-21-0385-7

28005

9 789722 103855